

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

**A OBRA DOCUMENTÁRIA DE JOÃO
BATISTA DE ANDRADE**

RENATA ALVES DE PAIVA FORTES

CAMPINAS
2007

RENATA ALVES DE PAIVA FORTES

A OBRA DOCUMENTÁRIA DE JOÃO
BATISTA DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Departamento de
Multimeios do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, como
parte dos requisitos para a obtenção do título
de Mestre em Multimeios, sob a orientação
do Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida
Ramos.

CAMPINAS
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

**F776o Fortes, Renata Alves de Paiva.
A Obra Documentária de João Batista de Andrade /
Renata Alves de Paiva Fortes – Campinas, SP: [s.n.],
2007.**

**Orientador: Fernão Pessoa Ramos
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes**

**1. Cinema brasileiro. 2. Documentario (Cinema). 3. João
Batista de Andrade - I. Ramos, Fernão Pessoa II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.**

.....(em.ia)...

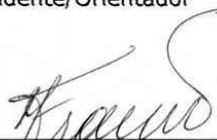
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

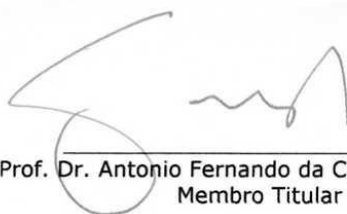
**Defesa de Tese de Mestrado em Multimeios, apresentada pela Mestranda
Renata Alves de Paiva Fortes - RA 993177 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Marília da Silva Franco
Membro Titular



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Membro Titular

Aos meus pais, Hélió e
Lucimar, pelo apoio a todas
as escolhas de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é resultado de um longo processo de pesquisa que não teria sido possível sem a colaboração de um grande número de pessoas. Primeiramente ao professor doutor Fernão Ramos, meu agradecimento pela orientação: o acesso ao conhecimento e a confiança depositada em mim, em conjunto a sua visão sempre grandiosa possibilitaram a construção dessa dissertação colossal.

No âmbito acadêmico agradeço ainda a professora Marília Franco e ao grupo Aruanda. Nossas matinês aos sábados, sempre geraram em mim intenso processo de reflexão sobre o cinema documentário e o ofício do documentarista. A importância do trabalho de pesquisa num meio em que teoria e prática, infelizmente são apresentadas como questões distantes entre si, mas que na verdade se complementam. Agradeço também à Gláucia, funcionária da Cinemateca Brasileira que durante todos os meses de pesquisa sempre fez o possível para facilitar a busca nos arquivos dessa instituição.

À grande amiga Heidy Vargas, companheira de mestrado e praticamente co-orientadora. Nossas divagações sobre o documentário brasileiro, auxiliadas à sua perspicácia jornalísticas geraram uma entrevista inquieta, onde o cineasta João Batista de Andrade mais do que lembrar, repensou sua carreira. José Gabriel e Fernanda também auxiliaram na entrevista e como bons amigos, sempre tiveram paciência para ouvir meus desabafos; para minha felicidade a vida tem dado um jeito de nos deixar cada vez mais próximos. Ao amigo Giovani (Cascão) que nunca desistiu de mim e ainda teve paciência para reler o texto e sugerir palavras e conceitos sempre interessantes. Minha irmã Roberta, obrigada pelo apoio, principalmente nos primeiros passos do projeto. Carla e Pipiltas queridas (Aline, Mariana e Livia) obrigada por acolherem essa agregada com tanto carinho. Já na reta final, as amigas de tantos anos Gláucia (Galu) e Letícia (Lerê), em conjunto com Samuel, também se fizeram presentes ajudando na estruturação e formatação final do texto. Cássia e Marina, grandes companheiras nas alegrias e tristezas de viver na metrópole paulistana. Enfim, aos amigos agradeço a paciência de todos, tanto no queixar, quanto nos sumiços de tempos em tempos dos bares da vida.

Tati, companheira e amiga até o final, de todas as pessoas, a que mais agüentou as dúvidas, incertezas e o mau humor dessa típica capricorniana. Sabe tanto de João Batista quanto eu. A você meu muito obrigado por tudo.

Esta pesquisa não teria sido possível sem a bolsa de mestrado concedida pela FAPESP, um reconhecimento ao apoio financeiro dessa instituição.

E por último, um muito obrigado ao próprio objeto de estudo, o cineasta João Batista de Andrade. Desde o primeiro contato sempre se mostrou aberto e disposto a colaborar no que fosse preciso para a concretização do projeto.

E finalmente me dou conta de que está acabando, o que me provoca a óbvia sensação de alívio, porém, também sinto certa tristeza, afinal, finalizar projetos significa terminar etapas...antes da felicidade com o novo, o período de melancolia com o que passou e é assim que me encontro agora.

*“O espelho reflete certo; não erra
porque não pensa. Pensar é
essencialmente errar.”*

(Alberto Caeiro – heterônimo de
Fernando Pessoa)

RESUMO

Essa pesquisa intitulada *A Obra Documentária de João Batista de Andrade* durou três anos e teve como objetivos: a) a realização de um levantamento completo de toda a filmografia documentária do cineasta João Batista de Andrade percorrendo quarenta anos de carreira, e quase setenta filmes; b) análise de nove filmes considerados fundamentais tanto pelas inovações temáticas, quanto estéticas; c) realização de uma longa entrevista com o cineasta tendo como foco central seu processo de produção, escolhas, metodologia e diálogos do seu cinema documentário. Nessa trajetória uma vasta leitura bibliográfica foi fundamental, além de extensa pesquisa de documentação nos mais variados arquivos (Cinemateca Brasileira, MIS-SP, CCSP, TV Cultura, Itaú Cultural, além das bibliotecas das da ECA/USP e do Instituto de Artes da Unicamp). A busca por dados, principalmente referentes às fichas técnicas, mostrou informações confusas, com vários nomes incompletos e datas que se chocavam. A pesquisa bibliográfica ampliou o horizonte das discussões em torno da construção da história brasileira e da história do cinema brasileiro. Ao final obteve-se uma pesquisa inédita composta de cinco capítulos pensados cronologicamente onde é possível acompanhar a trajetória humana e profissional de João Batista; um acervo rico em informações primárias (fichas técnicas, sinopses e localizações desses filmes) e por última a gravação e posterior transcrição de uma entrevista realizada em três dias, que gerou muita informação para complementação desse estudo, além de rico material audiovisual.

Palavras-chaves: cinema brasileiro, documentário, televisão.

ABSTRACT

This research entitled *The Documentary Work of João Batista de Andrade*, was made in three years and had the following objectives: a) make a complete research about the entire filmography of documentary produced by João Batista de Andrade along forty years of career and nearly seventy movies that were made by him; b) analysis of nine films deemed essential by thematic innovations and esthetic; c) realization of a complete interview with the film maker, having his process production, choices, methodology and dialogues of his documentaries as the central theme. For this paper could be made, an ample reading literature was essential, in addition to extensive research in a variety of documentation files at the Cinemateca Brasileira, MIS-SP, CCSP, TV Cultura, Itaú Cultural, besides the libraries of ECA/USP and the Arts Institute of Unicamp. In the search for data, mainly relating to technical fiches, some confusing informations were founded, with many incomplete names and dates that could be in conflicts with others. The bibliographic research extended the horizon of the discussions about the construction of the brazilian history and the history of the brazilian cinema. At the end of this work, we got an unprecedented search composed of five chronological chapters in which is possible to follow the human and professional trajectory of João Batista, a full collection of primary information (technical fiches, synopsis and the locations of his films) and, finally, the transcription of a record of an interview conducted in three days with the film maker, which generated lots of information that can be used as complement of this work, besides of being an important audio-visual material.

Keywords: brazilian movie, documentary, television.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	19
VESTIBULAR ENGENHARIA, PROFISSÃO CINEASTA	23
1. Introdução	25
2. O Grupo Kuarto	27
3. Liberdade de Imprensa	34
4. A Parceria com Jean-Claude Bernardet	45
5. Outros	48
A CARREIRA TELEVISIVA	51
1. Introdução	53
2. O Telejornal “Hora da Notícia”	55
3. Documentário x Jornalismo: Fronteiras	78
4. A Rede Globo	82
5. O Movimento Cinema de Rua	116
FILMANDO ENTRE OPERÁRIOS	121
1. Introdução	123
2. Greve! e Trabalhadores: Presente!	125
3. Tribunal Bertha Lutz	131
4. Outros	132
A ABERTURA POLÍTICA	135
1. Introdução	137
2. Céu Aberto	139
3. Independência	142
4. Outros	143
JOÃO BATISTA HOJE	145
1. Introdução	147
2. Ontem, Hoje e Amanhã	150
3. O Caso Matteucci	151
4. Vida de Artista	152
5. Vlado – 30 Anos Depois	154
CONCLUSÃO	157
EXTRAS	163
1. Filmografia Documentária de João Batista de Andrade	165
2. Ficha Técnica	170
3. Sinopse dos Filmes	191
4. Localização dos Filmes	198
BIBLIOGRAFIA	201
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O CINEASTA	207

APRESENTAÇÃO

Essa dissertação de mestrado é resultado de um trabalho de quase três anos de pesquisa sobre a obra documentária do cineasta João Batista de Andrade. O que era para ser um estudo referente somente ao início de sua carreira, enfocando principalmente seu trabalho na televisão, se transformou num enorme exercício de busca e levantamento de dados sobre mais de quarenta anos de carreira e praticamente setenta filmes, excluindo-se seu trabalho como diretor ficcional.

Além disso, também propomos um trabalho de compreensão da verve documentarista de Batista, a necessidade de entender a metodologia de criação do cineasta. Essa busca está diretamente vinculada a um trabalho maior, realizado pelo grupo Aruanda, de reflexão sobre os métodos de apreensão “do real”, sistematizados e particularizados pelos cineastas brasileiros.

Tendo plena consciência de que a política sempre foi fonte seminal na vida do cineasta, optamos, por construir o texto de forma cronológica, respeitando o crescente amadurecimento da obra de Batista e o conseqüente reflexo que a vida política brasileira teve em seu trabalho.

Por isso o capítulo I “Vestibular Engenharia, Profissão Cineasta” aborda o princípio de sua vida intelectual: a vinda para São Paulo, o crescente envolvimento com o Partido Comunista e os acontecimentos políticos de 1964 geraram um “cineasta político”, com uma postura de inquietação constante com o presente. O objetivo desse capítulo é conhecer e entender as bases que propiciaram ao diretor realizar em 1967 um filme como Liberdade de Imprensa, marco do cinema documentário brasileiro tanto pelo tema, como pelo princípio de criação de uma nova abordagem do outro.

O capítulo II “A Carreira Televisiva” é o maior de todos e possui três subcapítulos. Abarcando o período de maior repressão militar, durante toda a década de 1970, Batista tentou realizar um trabalho cujo principal objetivo foi “atingir o maior número de pessoas”. No subcapítulo I repensamos seu trabalho no telejornal Hora da Notícia, na TV Cultura; o subcapítulo II relata sobre seu trabalho na Rede Globo a partir de 1974, onde realizou uma série de documentários para vários programas da casa; no subcapítulo III dedicamos atenção ao “Movimento Cinema de Rua”, numa tentativa de sistematizar as poucas informações encontradas durante a pesquisa, já que esse se mostrou um importante movimento na história do cinema paulista.

Com destaque especial para cinco filmes do cineasta, privilegiamos os curtas metragens Ônibus, Pedreira e Migrantes para trabalhar o conceito de dramaturgia de intervenção e os clássicos Caso Norte e Wilsinho Galiléia para questionar o uso da ficção dentro do documentário.

No capítulo III trabalhamos a relação de Batista com o crescente movimento operário naquele momento e a esquerda de uma forma geral. É aqui onde mais se destaca sua ambigüidade enquanto cineasta político: o conflito entre assumir uma visão sempre coletiva e social para mundo, engajado, comprometido e, ao mesmo tempo, artisticamente livre; e por outro lado, não ser confundido com o cinema militante.

No capítulo IV mostramos sua cinematografia documentária dentro do processo de abertura política, a tão almejada democracia finalmente era implantada, porém os culpados por vinte anos de repressão e ditadura não foram punidos. O filme Céu Aberto deixa clara a desilusão do cineasta com o futuro político do Brasil.

O capítulo V começa abordando o fim da carreira de João Batista de Andrade, as desilusões políticas em conjunto com a quebra da Embrafilme geraram um cineasta perdido, sem referências, que literalmente fugiu para o centro-oeste brasileiro. Durante toda a década de 1990 podemos ver pelos quatro documentários feitos um autor em reconstrução, em busca de si mesmo, de novos paradigmas e novas lutas. O ultimo filme analisado, porém, não nos mostra ainda esse novo João Batista de Andrade. Vlado – 30 Anos Depois marca, assim como essa dissertação, uma espécie de rememoração e reavaliação de sua carreira.

Como já dito anteriormente, mais do que um exercício pleno de reflexão sobre as obras do cineasta, esta pesquisa se propôs a realizar um trabalho de historiador, de busca e organização dos documentários feitos por João Batista. Dentro da história do cinema brasileiro cada vez mais se faz urgente a tarefa de resgate de sua memória para preservação do seu passado. A parte final desse texto traz os resultados de três anos de buscas nos mais variados arquivos. No capítulo Filmografia, explicitamos a metodologia de busca dos filmes e dados relevantes nas produções de Batista. Foram encontrados sessenta e oito filmes que foram trabalhados em todo o texto e que tem suas principais informações (cronologia das produções, fichas técnicas e sinopses) reunidas aqui.

A entrevista realizada em três encontros, não consecutivos, no escritório do cineasta no centro de São Paulo rendeu quase cem páginas e está toda transcrita aqui no texto. As declarações de João Batista foram usadas na construção de toda a dissertação,

porém decidimos deixá-la integralmente aqui, pois acreditamos que o mundo da pesquisa é vasto e felizmente não se esgota numa única representação, por isso as informações contidas nessa entrevista podem ser reinterpretadas e reutilizadas por outros pesquisadores.

CAPÍTULO 1

Vestibular Engenharia, Profissão Cineasta

1. Introdução

A relação de João Batista de Andrade com a cidade de São Paulo começou no início da década de 1960. Natural do interior de Minas Gerais (Ituiutaba) chegou à capital paulista para cursar engenharia na conhecida Escola Politécnica da USP. O futuro engenheiro, vindo de família de poucos recursos, acabou morando na politizada Casa da Politécnica. Foi nesse espaço que, além de números e cálculos, também teve contato com obras de Balzac, Marx, Dostoiévski entre outros que, numa casa habitada por membros do PCB (Partido Comunista Brasileiro), acabaram se tornando figuras literárias recorrentes.

No espaço público, a primeira metade da década de 1960 foi marcada pela deflagração do processo que resultou no Movimento Revolucionário de Março de 1964, o golpe do regime militar. Jânio Quadros foi eleito em 1960 tendo como vice João Goulart. Com a renúncia de Jânio, Jango foi vetado pelos ministros militares, ocupando a presidência somente através de um regime parlamentarista, no qual não assumiu efetivamente o poder.

Seu governo, num primeiro momento, estava mais ligado a manobras políticas, como a busca de confiança dos grupos conservadores e dos militares para recuperar os poderes presidenciais. Porém, restabelecido o presidencialismo com a revogação da Emenda Parlamentarista, João Goulart iniciou uma plataforma populista e esquerdizante que objetivava atrair as massas e aumentar o seu prestígio político. Essa agitação, promovida pelo próprio governo, inquietou a classe dirigente e os chefes militares.

Dessa forma, dois golpes entraram em processo de deflagração: Jango almejava aprovar um pacote de reformas e com isso mudar as regras do jogo da sucessão, mantendo-se no poder; já a outra articulação, a da oposição, com base fortemente militar, pretendia pô-lo para fora. “A arvore do regime estava caindo, tratava-se de empurrá-la para direita ou para a esquerda”¹.

Esse é um pequeno esboço de como estava o cenário político brasileiro no momento em que João Batista de Andrade começou a se interessar pelo cinema como exercício criativo. Já no final de 1961, Mario Grosbaum o convidou a entrar para a célula do Partido Comunista na Poli. Nesse momento, o PCB, apesar da

¹ GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 52.

clandestinidade, tinha uma atuação ampla entre os estudantes e, até o começo do golpe militar, exercia uma franca hegemonia no movimento universitário. Em pouco tempo, Batista estava na UEE (União Estadual dos Estudantes) fazendo parte da direção do PCB na área estudantil.

2. O Grupo Kuatro

Entre 1962 e 1963, João Batista e os ainda estudantes de engenharia Clóvis Bueno, José Américo Viana e Francisco Ramalho formaram na Escola Politécnica da USP o *Grupo Kuatro de Cinema*, cujo foco estabeleceu-se nos documentários e numa intensa atividade cineclubista. A esse grupo juntou-se depois o amazonense Renato Tapajós. Os dois primeiros projetos articulados pelo grupo tiveram a direção de Batista e foram filmados quase consecutivamente em 1963.

O primeiro filme, *Catadores de Lixo*, foi um documentário articulado sobre os catadores do lixão paulista. Filmado em P&B, com uma câmera Paillard 16 mm (a única câmera do grupo), era para ter entre cinco e quinze minutos, porém, apesar de captadas muitas imagens no lixão, “não havia muita noção de estrutura. O material se acumulava, um pouco sem destino”².

Com a invasão e incêndio promovidos pelo CCC – Comando de Caça aos Comunistas³ – a sede da UEE em São Paulo durante o golpe militar, o filme foi destruído ficando inacabado. A UEE teve participação vital nesse projeto, pois foi o movimento quem produziu o curta-metragem. Na verdade, o filme foi financiado por Assunção Hernandez, em nome do Movimento de Cultura Popular da UEE de São Paulo.

O segundo filme *TPN – Teatro Popular Nacional* foi um projeto que teve como parceira Ruth Escobar, criadora da trupe. O grupo teatral, tendo como um dos atores Ari Toledo (famoso piadista hoje em dia), tinha como proposta a apresentação de seus espetáculos numa estrutura ambulante montada num caminhão “jamanta”. Escobar patrocinou o filme com o objetivo de usá-lo para procurar apoios financeiros para seu projeto de teatro. O grupo *Kuatro* começou a acompanhar a trupe teatral filmando as apresentações pelos bairros, uma delas foi *O Auto do Novilho Roubado*⁴, de Ariano Suassuna.

² 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. 53.

³ Organização composta por estudantes e intelectuais de direita que, durante o Regime Militar no Brasil, agiram em favor do mesmo, denunciando atividades e pessoas contrárias ao governo.

⁴ Texto se passa em Taperoá, Paraíba, e conta a estória de um caso de astúcia bem sucedida. BENEDITO forma dupla com MATEUS, acusado ter roubado um novilho do patrão VICENTE BORROTE. BENEDITO consegue inocentá-lo apresentando uma testemunha incontestável: o PADRE ANTÔNIO, que, no entanto, é surdo, caduco e atrapalhado.

O filme foi montado com um material mínimo. Houve uma apresentação na casa de Ruth Escobar, numa improvisada banda dupla com projetor e gravador. Esse copião teve como espectadores Jean-Claude Bernardet, e o então prefeito da cidade Faria Lima. Porém, o filme não foi finalizado e o projeto foi abandonado por falta de verbas. Com o golpe de 1964, desapareceu. Nenhum dos integrantes do *Kuatro* sabe explicar o paradeiro desse material pré-montado.

Em meio à agitação política de 1964 o *Kuatro* tentou fazer cinema. Filmaram muitos protestos e conseguiram um material rico, pois eram velhos conhecidos dentro do Movimento Estudantil, tendo, portanto, acesso livre dentro das passeatas. De acordo com João Batista de Andrade,

“Ramalho e eu não perdíamos tempo. Logo às primeiras reações públicas contra a ditadura, nós lá estávamos com nossa câmera Paillard 16 mm, de corda, registrando tudo. O material, que eu me lembro, era quase todo levado para Cuba, revelado e copiado lá, como um ‘trabalho político’, já que se temia usar os laboratórios brasileiros por causa da repressão”⁵.

O grupo, dentro da efervescência cinematográfica própria da década de 60, teve as mais diversas influências. O denso cinema polonês⁶ influenciou tanto na escolha do nome Kuatro, quanto nos projetos em si. Outra referência, não tanto em termos estéticos, mas em termos de forma de produção, foi a Nouvelle Vague⁷. Porém, a maior influência, não só para João Batista, mas para todo um núcleo documentarista que surgia em São Paulo nos anos 1960, foi um cineasta latino-americano: o documentarista Fernando Birri.

Antes de chegar propriamente na extensa cinematografia de Birri, com a criação da Universidade do Litoral, traçaremos aqui um pequeno panorama da cinematografia brasileira a partir da década de 1950. (Entendendo-se por cinematografia brasileira nesse momento somente o eixo Rio-São Paulo).

⁵ M. R. Caetano, op. cit., p. 102.

⁶ Em 1948 foi criada a Escola de Cinema de Lodz, onde estudaram muitos dos mais importantes cineastas poloneses modernos, como Andrzej Wajda, Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Zanussi, e Roman Polanski.

⁷ Movimento artístico do Cinema Francês que se insere no movimento contestatário próprio dos anos sessenta. No entanto, a expressão foi lançada por Françoise Giroud, em 1958, na revista *L'Express* ao fazer referência a novos cineastas franceses. Sem grande apoio financeiro, os primeiros filmes conotados com esta expressão eram caracterizados pela juventude dos seus autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente aceitas para o cinema mais comercial. O marco inaugural deste movimento é considerado o filme *Nas Garras do Vício*, do diretor Claude Chabrol

A criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954), foi a tentativa mais sistemática de implantar uma indústria cinematográfica no Brasil. O modelo adotado foi inspirado no sistema de estúdios hollywoodianos. Os empresários que estavam à frente da fundação da Vera Cruz – Francisco Matarrazzo Sobrinho e Franco Zampari – simbolizavam a prosperidade econômica alcançada por parte da colônia italiana paulistana.

A idéia-força que orientou os fundadores da Vera Cruz foi a de criar uma companhia cinematográfica moderna, sofisticada e capaz de produzir filmes com características essencialmente brasileiras, porém com a qualidade encontrada nas películas européias e norte-americanas. Nessa perspectiva, seria preciso construir grandes estúdios – o local escolhido foi a cidade de São Bernardo do Campo, próxima à cidade de São Paulo – similares aos de Hollywood, importar os melhores equipamentos dos Estados Unidos, contratar técnicos de alto nível capazes de atingir a qualidade pretendida e, ao mesmo tempo, produzir uma grande quantidade de filmes e aproveitar os melhores atores e atrizes brasileiros. Para comandar tal empreitada foi contratado Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro de projeção internacional, radicado havia alguns anos na Inglaterra. Para atingir suas metas previamente estabelecidas, os diretores da Vera Cruz se lançaram em grandes investimentos.

“...a meta era produzir filmes que pudessem aliar a qualidade e a quantidade e, dessa forma, marcar uma diferença clara em relação às produções da Atlântida, cujos filmes eram considerados vulgares”⁸.

Não demorou muito tempo para que a Vera Cruz enfrentasse os problemas que sempre atingiram as empresas que se aventuraram na produção de filmes no Brasil. Dessa forma, apesar da propaganda maciça e da boa recepção do público, a lentidão do retorno de capital investido impossibilitou que o rendimento dos primeiros filmes pudesse financiar as películas seguintes. Para continuar com as produções, a companhia precisou lançar mão de vultosos empréstimos bancários, a juros altos e prazos curtos, incompatíveis com o ritmo de circulação financeira do capital empatado na atividade cinematográfica.

⁸ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, p.77.

Além disso, a produtora paulista repetiu muitos dos equívocos das experiências anteriores, entre eles, preservou o mito que persegue o cinema nacional desde sua origem, de que o cinema é basicamente produção de filmes.

“A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção privilegia-se a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público”⁹.

Por isso, a inviabilidade de competir num mercado cinematográfico praticamente monopolizado pelas produções norte-americanas em decorrência dos fatores acima, causaram o desaparecimento da Vera Cruz. Mas mesmo os adversários mais ferrenhos da época reconhecem a contribuição da companhia em termos de qualidade técnica e interpretação. Até então, o cinema brasileiro se debatia com a falta de recursos, o imprevisto e a descontinuidade.

A segunda metade dos anos 1950 foi caracterizada pela realização de congressos que contaram com a participação de produtores, diretores, artistas, intelectuais e estudantes, com o objetivo de pensar e elaborar propostas que dinamizassem as atividades cinematográficas no país. Emergiram reivindicações orientadas para estabelecer uma confluência entre os rumos do país, nas esferas econômica e social, e as aspirações nacionalistas do setor cinematográfico. As críticas foram condicionadas pelos pressupostos que norteavam o pensamento da esquerda brasileira do período.

Nesse contexto de redefinições e procura por novas alternativas para o cinema brasileiro, o êxito mundial alcançado pelo neo-realismo italiano foi uma das principais fontes de inspiração para a nova geração. Tal sucesso impressionou tanto a crítica cinematográfica brasileira como os jovens cineastas da época. A revolução contida nas produções italianas chegou ao Brasil num contexto de redefinições e redundou na elaboração da proposta de um novo tipo de produção: artesanal, rápida, barata, feita por pequenas equipes, de preferência fora dos estúdios e de certo modo sem exageradas preocupações técnicas, uma vez que se procurava enfatizar a necessidade de dar maior atenção aos conteúdos dos filmes do que ao refinamento formal. No que diz respeito aos

⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2004, p.26.

argumentos que deveriam ser explorados nos filmes, havia um clamor pela ênfase em temas nacionais.

“Dessa forma, tornou-se um dos objetivos do cinema nacional reencontrar o homem brasileiro, notadamente o “homem do povo”: seu trabalho, sua visão de mundo, sua maneira de pensar, de falar e de ser. A ótica dominante foi, em última instância, a de demonstrar, sem malabarismos estéticos e narrativos, como o neo-realismo conseguiu realizar na Itália, a dura realidade de um país pobre, marcado por grandes chagas sociais. Em outras palavras, levar para as salas de cinema espalhadas pelo território nacional uma visão crítica da realidade social do país”¹⁰.

O filme *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) foi a produção brasileira mais emblemática desse período, porque, entre outras qualidades, conseguiu sintetizar as diversas propostas de renovação do cinema nacional. Nelson Pereira dos Santos teve contato com as idéias neo-realistas quando, na década de 1950, passou um tempo no Centro Experimental de Cinematografia de Roma. Fernando Birri também esteve em solo italiano nesse período e é essa experiência que possibilita a criação do Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral, em Santa Fé¹¹, Argentina, palco de enorme referência para o cinema documental brasileiro da década de 1960.

Birri retorna a Argentina em 1955 decidido a construir uma ponte poética e política na cinematografia latino americana. Naquele instante uma coisa era clara, “o cinema existente não expressava a nossa realidade, não tinha representatividade cultural”¹².

A experiência neo-realista lhe mostrara que a realidade era extremamente rica, bastava saber olhar para ela. Portanto, o papel do artista não era levar as pessoas a se emocionar ou a se indignar com situações metafóricas, mas sim, levá-las a refletir (e,

¹⁰ Idem, op. cit., p. 94.

¹¹ Considerado a primeira escola de cinema da América Latina, o Instituto de Cinematografia de Santa Fé, também conhecido como Escola Documental de Santa Fé, foi fundado no dia 19 de dezembro de 1956 dentro da Universidade Nacional do Litoral. Desde sua criação, o Instituto demonstrou um caráter singular na forma de produção cinematográfica: novo método de ensino, forma diferenciada de seleção dos temas, preocupação com conteúdo social e crítico e aberto a alunos de todos os departamentos da universidade e à comunidade de Santa Fé.

¹² PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Org). *Cine Documental en América Latina*. Madri: Cátedra, 2003, p.456.

também a se emocionar e a se indignar), mas sobre coisas reais. E essa imagem não poderia ser dada de outra maneira que não fosse através do documentário.

Dentro desse novo olhar para a realidade, havia uma noção básica e única, a de que existia um problema comum na América Latina: a miséria. Dessa forma, as limitações técnicas deveriam ser vistas como estímulo dessa realidade. Deveriam se transformar em novas soluções expressivas e não justificativas para a baixa produção. Por isso o objetivo não era a busca e aprimoramento estético dessa realidade, e sim, exatamente o contrário, o cinema deveria nascer da vinculação direta com a realidade: ele deveria ser imperfeito, errado, mais preocupado com o que dizer do que com a técnica a ser empregada para dizer o que quer que fosse. O cinema ajudando a construir a realidade. Para Birri, a primeira estrutura dessa ponte era a política. “O cinema deve procurar a verdade; a poesia vem depois”¹³.

Descobrir a realidade, tomar consciência do subdesenvolvimento, transformá-la em força propulsora e incorporá-la a temática do documentário, tudo isso provocava um sentimento de urgência com relação ao momento político. Antonio Cândido já falava dessa força da realidade, mas na produção literária da primeira metade do século XX. Sua análise se aplica com perfeição ao cinema.¹⁴ Birri utiliza primordialmente a imagem para escancarar essa realidade porque crê que a função do documentário sempre foi, acima de tudo, política e social na América Latina. Conclusão: o cineasta deve se pôr frente à realidade com uma câmera e documentá-la, denunciá-la, criticá-la e desmontá-la.

A poesia também estava presente, afinal, o real não era apenas fotografado, também era analisado. Os filmes que foram feitos se voltam para um pedaço visível da condição subdesenvolvida de grande parte da população, mas não somente para retratar esse pedaço tal como ele aparece aos olhos que filmam. Como explica José Carlos Avellar:

“...esses documentários registram com fidelidade os fragmentos de realidade filmados (por exemplo, a gente pobre à margem da estrada de ferro em Tire dié). Mas talvez seja possível dizer que a escolha do tema foi muitas vezes determinada tanto pela

¹³ AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teoria de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995, p.31.

¹⁴ CÂNDIDO, Antônio. “Literatura e subdesenvolvimento”, in *Argumento*, nº1. Rio de Janeiro, outubro de 1973.

questão a ser documentada quanto pela possibilidade de filmar de uma certa maneira (com a câmera correndo com as crianças que pedem dinheiro aos passageiros de trem em *Tire dié*). Ou melhor, que a escolha foi muitas vezes determinada inconscientemente mais pela possibilidade de discutir a questão a ser documentada”¹⁵.

Dessa forma, não havia a necessidade da busca por atores, eles estavam ali, no meio da multidão, era o próprio povo, não havia estrelas. Também não havia necessidade de muito dinheiro, nem de estúdios. O negócio era ir para rua e filmar. Essa foi a grande lição do neo-realismo italiano e o grande legado que Birri, como um dos precursores, trouxe para a América Latina. Assim, o documentário foi posto como uma forma de ficção. Como um instrumento ideal para a invenção de uma dramaturgia capaz de mostrar – negar, criticar, condenar, desmontar – o subdesenvolvimento.

Em 1962, Vladimir Herzog, grande amigo de Batista, trava o primeiro contato com Fernando Birri no Festival de Mar del Plata. No ano seguinte Herzog e Maurice Capovilla vão ao Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral para fazer um estágio de 3 meses. “Em 1963, Fernando Birri vem a São Paulo para fazer uma série de conferências e para a exibição, numa mostra, de seus filmes **Tire Dié** e **Los Inundados**”¹⁶.

A presença de Birri em São Paulo parece ter sido essencial para a definição dos rumos desses jovens cineastas, entusiasmados com as possibilidades do cinema direto.

Começou assim a carreira cinematográfica de João Batista de Andrade. O Brasil que estava nascendo em 1964 precisava urgentemente de vozes destoantes da “voz oficial”. Por isso, apesar do aparente fracasso do *Kuatro* – nenhum filme feito pelo grupo foi concluído – esse coletivo foi vital em sua vida, pois foi a primeira célula que possibilitou a João Batista o começo do exercício com o cinema documental.

¹⁵ J. C. Avellar, op. cit., p. 67.

¹⁶ RAMOS, Fernão Vitor Pessoa de Almeida; MIRANDA, Luis Felipe (Orgs) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 2000, p. 187.

3. Liberdade de Imprensa

Em abril de 1964, Castelo Branco tomou posse na Presidência da República. Na área política, o novo governo aplicou como medida coercitiva não a tortura, mas o poder de cassar mandatos legislativos e suspender direitos políticos. A permanência de Castelo Branco no poder justificou-se na aplicação de uma quantidade cada vez maior dessas medidas.

João Batista filmou *Liberdade de Imprensa* em 1967. Naquela época o aspirante a cineasta tinha acabado de ler o livro *O Capital Estrangeiro na Imprensa Brasileira*¹⁷, de Genival Rabelo sobre a presença do capital estrangeiro na imprensa brasileira. Ao mesmo tempo, o Movimento Universitário havia montado o *Jornal Amanhã*, cujo editor era o militante Raimundo Pereira. Batista resolveu aproveitar o gancho da criação do jornal e propôs a produção de um filme sobre a questão da imprensa no Brasil. A UNE aprovou a idéia e decidiu produzir e também distribuir o filme no Congresso de 1968.

Até o início dos anos 1960, a maior parte dos documentários se enquadrava num modelo canônico, que adotava um esquema particular-geral, mostrando imagens exemplares, conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário. O processo de produção era elidido em nome de uma impressão de objetividade. A partir do final dos anos 1950, novas técnicas e novos métodos de trabalho descortinaram possibilidades inéditas para os documentaristas. Essas técnicas estavam divididas em dois grandes métodos: o cinema direto americano e o cinema verdade francês.

O que se consolidou chamar de cinema direto teve como núcleo principal a produtora Drew Associates, formada em torno do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock. Eles não consideravam seus trabalhos documentários, mas “cine-reportagens” ou “jornalismo filmado”. O que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, prática corrente no jornalismo audiovisual, mas principalmente a interpretação verbal do comentário, a música e os ruídos que costumavam ser acrescentados para dar mais espessura dramática ao filme.

Em nome de um respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas, o grupo da Drew Associates adotou o princípio do “som sincrônico integralmente assumido”: qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era

¹⁷ RABELO, Genival. *O Capital Estrangeiro na Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1977.

considerado incompatível com a “realidade captada ao vivo”. Seu método de filmagem interditou todas as formas de intervenção ou interpelação. A equipe foi reduzida ao mínimo indispensável. De acordo com Da Rin,

“o deslumbramento frente ao som sincrônico e à portabilidade dos novos equipamentos sugeriu uma leitura evolucionista do “ideal documentário”, como se ele se confundisse com uma busca historicamente contínua e cumulativa visando o registro completo da superfície da realidade. Segundo esta visão, as limitações do equipamento é que teriam sempre induzido os cineastas a encenações, relatos verbais e artifícios de montagem; cada progresso técnico corresponderia a uma “captação” quantitativamente mais significativa do “real”, um passo a mais no preenchimento de uma carência fundamental”¹⁸.

Para melhor “captar a realidade pela imagem”, os adeptos do cinema direto embarcaram na utopia da neutralização completa da equipe técnica, que resultou em um comportamento servil diante dos eventos: nenhuma intervenção, pura observação. No limite do seu idealismo, esta postura quis fazer do olhar uma extensão material dos fenômenos, índices de uma anulação do próprio olhar.

Se nos Estados Unidos foram jornalistas interessados em agilizar os métodos de trabalho da reportagem que desenvolveram as técnicas do cinema direto; na França, os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiro adotados por cineastas com uma formação acadêmica no campo da sociologia e da etnologia. Defrontados cotidianamente com as implicações da observação participante, sabiam que “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”. Deste modo, inverteram a farsa da neutralidade da câmera e do gravador, abandonando a postura da dissimulação da presença de ambos. Por que não utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras? Em resposta a estas questões instauraram uma tendência radicalmente distinta do direto norte-americano.

Chronique d'un Été (Crônica de um Verão, 1960), realizado por Jean Rouch juntamente com Edgar Morin, pode ser considerado o protótipo de uma nova configuração do documentário: o modo interativo de representação. A expressão “intervenção ativa” define o essencial do modo interativo de representação, em que a

¹⁸ RIN, Silvio Da. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, p. 140.

presença do realizador é potencializada, ao invés de dissimulada. Morin e Rouch tornaram-se personagens do próprio filme, interagindo com os demais atores sociais, procurando extrair revelações e “verdades ocultas”. A intenção era chegar a um “sociodrama”, no qual cada participante fosse estimulado a desempenhar sua própria vida diante da câmera – “um jogo com valor de verdade psicanalítico”.

“O percurso do filme mostraria que, do mesmo modo que a imagem não pode captar verdades objetivas imanentes, tampouco havia verdades interiores latentes a serem verbalizadas. Não que a interação com os personagens provocasse necessariamente respostas falsas, como temia Leacock. A própria vida social é que era concebida como um conjunto de rituais, uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotidiano. O conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela ocultando e oculta revelando. Em *Chronique d'un Été*, Rouch e Morin se defrontaram com uma dialética do verdadeiro e do falso que abriu perspectivas inusitadas para o documentário em som direto”¹⁹.

No segundo semestre de 1962 foi organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty um Seminário com o então reconhecido documentarista Arne Sucksdorff²⁰. Este trouxe a introdução das técnicas do cinema-verdade que, pela primeira vez, deslocavam do eixo educativo-cientificista²¹ o foco narrativo do documentário brasileiro. A principal inovação trazida pelo realizador foram dois gravadores Nagra.

O primeiro reflexo desse Cinema Verdade em São Paulo foi visto na produção de um núcleo de documentaristas formado por: Maurice Capovilla e Sérgio Muniz (representantes de uma geração um pouco mais velha), junto com Francisco Ramalho, Renato Tapajós e João Batista de Andrade. Thomas Farkas atuou como catalisador desse entusiasmo, permitindo que as idéias fossem postas em prática. Entre setembro de 1964 e março de 1965, Farkas produziu quatro médias-metragens (*Víramundo* –

¹⁹ Idem, op. cit., p. 154.

²⁰ Diretor sueco (1917-2001) com uma ampla carreira documentarista, cujo filme *Människor i stad*, sobre a nova arquitetura de Estocolmo, ganhou o Oscar de melhor documentário em 1947.

²¹ O principal representante dessa vertente documentária é Humberto Mauro, uma das figuras mais importantes de nosso cinema, com participação marcante no período mudo e no sonoro. A convite de Edgard Roquette Pinto inicia sua parceria com o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que duraria cerca de 30 anos. O objetivo maior era promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular.

Geraldo Sarno; *Memória do Cangaço* – Paulo Gil Soares; *Nossa Escola de Samba* – Manuel Horácio Gimenez e *Subterrâneos do Futebol* – Maurice Capovilla) dentro das propostas do Cinema Verdade. O grupo paulista esteve presente com mais peso em *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol*. Estes médias-metragens foram reunidos no longa-metragem *Brasil Verdade*²² e lançados em 1968, com o objetivo de atingir o mercado exibidor. As equipes se misturaram, sendo interessante notar a ausência da turma cinemanovista²³. Farkas conseguiu para as filmagens um equipamento técnico de primeira qualidade, o que deu aos filmes força e agilidade em termos de tomadas em cinema direto.

Liberdade de Imprensa nasce em meio a esse conjunto de experiências. Filmado em 16 mm e P&B, teve como assistente de direção João Silvério Trevisan (parceiro de outros filmes da década de 1960) que também foi responsável pela pesquisa. A fotografia é de Armando Barreto e José Medeiros e o som direto é de Sidney Paiva Lopes. Na edição o companheiro de Grupo Quatro, Francisco Ramalho Jr.

Com imagens em São Paulo e no Rio de Janeiro e com narração do próprio autor, *Liberdade de Imprensa* é um documentário que aproveita a efervescência do momento histórico que o Brasil vivia (o governo tinha acabado de aprovar uma lei de imprensa extremamente restritiva), para discutir um dos temas mais importantes para a organização das sociedades que queriam a democracia.

No filme, estão apontados os dois principais obstáculos à liberdade de acesso à informação: o primeiro, são as pressões políticas e o segundo, as pressões econômicas. No depoimento de Carlos Lacerda ficamos sabendo que o governo tinha todos os meios para controlar a imprensa. O objetivo era sempre tentar impedir o acesso da opinião pública a visões alternativas e adversas à oficial.

Estilisticamente, *Liberdade de Imprensa* nos permite aprofundar mais a questão do locutor auxiliar. O locutor existe no filme, mas tende a reduzir seu papel a algumas informações diretamente vinculadas ao assunto do filme. O locutor fornece alguns dados como a data da nova Constituição, mas, sobretudo estabelece ligações entre seqüências, sem emitir opiniões. Mas toda a discussão da liberdade de imprensa, da lei,

²² Os filmes reunidos nesse longa-metragem possuem como unidade um tema caro a essa geração: as manifestações populares de cultura.

²³ Quando se pensa em Cinema Novo é importante destacar as diferentes gerações que fizeram parte desse movimento vanguardista. O núcleo inicial compreende: Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Jr., Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Mario Carneiro, Ruy Guerra, David Neves, Gustavo Dahl entre outros. Um segundo círculo ampliado incluiria: Eduardo Coutinho, Luís Sérgio Person, Arnaldo Jabor, Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Eduardo Escorel, Maurice Capovilla entre outros.

dos mecanismos usados pelos norte-americanos para dominar a imprensa brasileira, será feita por quatro jornalistas entrevistados, personalidades conhecidas pela sua atuação jornalística e política e de tendências ideológicas diversificadas, do reacionário Tavares de Miranda, até o nacionalista esquerdista Marcus Pereira.

A quase total transferência da exposição do tema e a total transferência do direito de opinar aos entrevistados, aliada à ampla gama ideológica, foi uma técnica jornalística que se desenvolveu muito bem no Brasil durante a ditadura militar: o articulista ficava isento de se manifestar diretamente, assumindo a tarefa aparentemente técnica de montar as entrevistas, de combinar entre si fragmentos de depoimentos. Ele, de fato, manifestava-se, mas era através da montagem, de modo a se resguardar na medida do possível das investidas da censura, da polícia e dos próprios editores e donos de jornais e revistas. Batista abusou dessa técnica na produção de suas reportagens especiais para a TV na década de 70.

Há um jornaleiro que, por mais de uma década, foi igualmente motorista do jornal *O Estado de S. Paulo*. A ele é atribuída uma curiosa tarefa: ser porta-voz da postura mais reacionária do filme. A forte insistência sobre esse personagem, que exteriorizava posições políticas que deveriam ser as da burguesia e que, em princípio, eram contra os interesses da classe baixa, mostra que ele, sendo leitor há 25 anos desse jornal, tinha introjetado sua ideologia de direita e ao mesmo tempo, se alienado de seus próprios interesses enquanto classe proletária.

Liberdade de Imprensa é significativo sob vários pontos de vista. A opção por entrevistar os transeuntes que, pela roupa, identificamos como office-boys, pequenos funcionários, caixeiros viajantes, entrevistados na rua, em geral na proximidade das bancas de jornais, pode ser visto como o nascimento do “povo fala”, técnica fartamente explorada e implementada em sua carreira televisiva.

Alguns parágrafos acima falamos de uma forte tradição da década de 1960 conforme a qual o documentarista tinha que desenvolver todos os esforços possíveis para não alterar a realidade que documentava. Uma outra corrente seguiu o caminho contrário, fazendo questão de defender a idéia de que a intervenção era constante, nem que fosse pela presença do equipamento escolhido e da equipe, ou pela escolha do enquadramento na filmagem, ou pela montagem.

João Batista de Andrade assumiu em seu trabalho a segunda opção, a intervenção era inevitável e devia ser assumida, mas o mais importante: devia ser uma intervenção ativa e produtiva. Longe de fingir a neutralidade, Batista interferia na

realidade que filmava, o que ele pretendia era que a intervenção fizesse vir à tona aspectos do real. Mais ainda, o que ele filmava era a intervenção, o real que se revelava graças a ela, envolvendo diretamente o documentarista com o que filmava. No filme, a alteração foi criada pela transmissão de informações ao entrevistado, e o que a filmagem pretendia captar era a reação que estas informações motivavam. Estava criada a técnica da “Dramaturgia de Intervenção”²⁴.

Batista abordava principalmente os transeuntes, entregando-lhes livros com trechos grifados sobre a imprensa, depois pedia que fizessem uma leitura, essa era a primeira parte da intervenção. Posteriormente, ainda com a câmera ligada, questionava-os sobre o que tinham lido, o que tinham entendido (segunda intervenção) e por fim pedia a opinião deles sobre a questão (terceira intervenção) Ou seja, é um processo de conhecimento, de troca de aprendizado com o entrevistado.

Tecnicamente, o processo todo era uma heresia, o inverso dos bons modos, pois o entrevistador não devia jamais motivar o entrevistado, nem lhe sugerir pistas de respostas. Mas o que Batista queria registrar era exatamente isto: como reagia o entrevistado ao receber a informação nova, e essa reação revelava tanto a situação em que se encontrava a pessoa, como o desequilíbrio provocado pela informação e um eventual re-equilíbrio.

Assim, *Liberdade de Imprensa* foi importante tanto pelo tema que abordava, como pela proposta que lançava no quadro do documentário brasileiro. Para Jean-Claude Bernardet,

“era a negação do discurso sociológico como fonte de verdade, a recusa da posição de superioridade que consiste em mostrar fatos e pessoas e falar a respeito, era assumir não o papel de quem assume a responsabilidade de criar situações nas quais as contradições sociais se expressam. É isto, me parece, que leva Batista ao conceito de dramaturgia de intervenção”²⁵.

Na seqüência final, a técnica de gerar uma situação específica para a filmagem amplia-se: o cineasta provocou uma conversa entre várias pessoas, o que chamou a

²⁴ Conceito elaborado por Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, ao analisar outro filme de João Batista de Andrade, o curta-metragem *Migrantes*.

²⁵ KHEL, Maria Rita et alii. *Anos 70: Televisão*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica, 1979-1980, p. 19.

atenção dos curiosos, formando uma pequena aglomeração que foi aumentando. Porém, naquela época nada incomodava mais a polícia do que o agrupamento de pessoas. Por isso, rapidamente a aglomeração foi dissolvida por dois policiais.

Ao invés de se limitar a referências ao cerceamento da liberdade de imprensa que surgem nas entrevistas, ou às demonstrações de repressão policial exercidas contra manifestações estudantis em cenas de arquivo, *Liberdade de Imprensa* incluiu e também mostra a presença da polícia nas ruas. O cineasta preferiu criar uma situação que levou a polícia a intervir, desse modo vemos a repressão policial não como um dado geral da situação, mas atuando contra o próprio filme.

É nítida, após uma análise da obra, a influência do *Cinéma Vérité* de Jean Rouch. No começo da pesquisa fizemos uma relação direta entre a “intervenção ativa” de Rouch e a “dramaturgia de intervenção” de João Batista de Andrade. A segunda como vertente tupiniquim da primeira. Sua biografia diz que,

“em 1966, quando filmou *Liberdade de Imprensa*, Batista percebeu que ‘os guias de seu cinema seriam a inquietação, a busca de algo indefinido, mas forte, a exacerbação de conflitos, a dificuldade diante dos desafios e das injustiças’.”²⁶.

Em entrevista concedida a esta pesquisadora, Batista disse que o cineasta francês era conhecido e bastante admirado, principalmente pelos cineastas cariocas, mas para ele era ainda uma “técnica muito acadêmica”, havia ainda “muito respeito pelas regras”. A técnica de Rouch o incomodava porque no fundo era baseada somente em depoimentos, para faltava-lhe o principal, a opinião do próprio cineasta, sua posição perante a questão.

Em leituras e conversas com o cineasta, ele é categórico em afirmar que sua grande referência para fazer cinema, principalmente na filmagem de *Liberdade de Imprensa*, foi o clássico latino americano *Tire Dié*, do documentarista argentino Fernando Birri.

Liberdade de Imprensa foi feito em 1966, já se vivia o segundo ano de golpe militar. No filme encontra-se a síntese de toda a filmografia de João Batista, tanto no tema, quanto na forma que ele escolheu para filmar. A Dramaturgia de Intervenção é o amálgama de tudo isso: da necessidade militante de se filmar a opressão da ditadura,

²⁶ M. R. Caetano, op. cit., p. 13.

num momento em que além das mudanças estéticas que estavam em processo, o próprio governo também atuava como agente limitador porque dificultava as opções usuais de filmagem. Era necessário inovar, mas não simplesmente porque a estética do documentário pedia, mas porque a ética democrática assim necessitava.

O editorial da revista *Sociedade Amigos da Cinemateca*, em agosto de 1968 fala da tentação ao formalismo e ao brilho fácil que se tornou uma tendência no documentário brasileiro daquele momento.

“Assim, o formalismo que vem invadindo o cinema brasileiro é produto de uma circunstância histórica a qual grande número de intelectuais brasileiros se entregou, deixando à mostra sua verdadeira face, a face pequeno-burguesa. (...)Se eles, devido as dificuldades, poderiam ter resultados amadorísticos, chegaram todavia a um nível profissional de grande lucidez ante o cinema. Inclusive, a técnica do cinema direto não foi usada por modismo, para tapar colunas ou brilhar – como se tem feito comumente entre nós. Elegeu-se tal método unicamente porque os resultados o exigiam. Pôde-se chegar as finalidades pretendidas, dentro da mais válida expressão dos problemas abordados”²⁷.

Bernardet explicita que

“a ação do documentarista sobre o real leva uma nova situação, criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria. Essa atitude quebra um tabu: que o documentário deva e possa apreender o real tal como é, independentemente da situação de filmagem. O real, visto como intocável é um fetiche. A filmagem provoca uma alteração; pois que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como um agente de transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento da transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real”²⁸.

²⁷ EDITORIAL. *Revista Sociedade Amigos da Cinemateca*. n.18. São Paulo: ago. 1967.

²⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 75.

O que defendemos aqui é que, naquele momento, inferir na realidade, gerar uma situação específica, mexer nesse real intocável era mais do que uma opção vanguardista estética, era uma obrigação artística política, pois não tocar, não mexer, aceitar a imutabilidade daquela realidade e filmá-la de forma direta significava, acima de tudo, aceitar e se conformar com aquela realidade histórica. Pensar a “dramaturgia de intervenção” como um ato mais político aproximou-a das idéias de Birri e consequentemente do neo-realismo italiano.

Como já foi exposto mais acima, o projeto de Birri, um cinema chamado *Cine-encuesta*, ou cine-pesquisa, de cunho claramente político-social gerou filmes fortes e combativos como *Tire Dié* (1958), filmado com alunos da Universidade do Litoral, com personagens e fatos ligados aos favelados argentinos, e *Los Inundados* (1961). Sua proposta, conhecida pelo grupo paulista antes do *Cinema Verité*, de Jean Rouch, requeria depoimentos diretos e um mergulho poético na vida dos personagens, contrastando a beleza do ser humano com a paisagem miserável de sua realidade social. Era uma proposta política e poética para o cinema, mas antes de tudo, uma proposta política para a América Latina.

“Assim, *Liberdade de Imprensa* e *Mal de Chagas* de Francisco Ramalho se tornam significativos, principalmente quando se sabe que foram produzidos dentro das condições mais precárias, em nenhum momento deixou-se de exigir dos filmes o máximo que aquele mínimo de condições lhes proporcionava. Visava-se um objetivo muito concreto e nítido: usar o cinema para comunicar problemas e pesquisar a realidade sócio-política.”²⁹.

Os anos 1960, além do golpe militar, também foram marcados por uma particular relação entre cultura e política, proposta pelas esquerdas brasileiras da época. Antes e durante o regime autoritário, muitos projetos e imagens de Brasil e de seu povo foram produzidos. Sobre esse momento particular, Roberto Schwarz escreveu no calor dos acontecimentos, entre 1969 e 1970:

“Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera,

²⁹ Editorial, op. cit.

temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência da vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários (...). Entretanto, para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país”³⁰.

Mesmo acreditando que a presença cultural da esquerda foi contra-hegemônica, é importante perceber o que Schwarz aponta: a relevância da presença das esquerdas na cultura brasileira pós-1960.

Nos anos 1950 e 1960, a cultura estava subordinada à política, e de acordo com Hollanda³¹, e vivia-se um clima de utopia política “no interior de uma sociedade de mercado incipiente”, que, após o golpe militar, estruturou-se como um mercado de consumo moderno. Para Renato Ortiz, especialmente a partir dos anos 1970, isso fez com que os produtores culturais ficassem “atomizados”, e para se expressar como tais deveriam se profissionalizar, o que não significa que não pudessem se expressar politicamente, mas doravante se acentuava a “dicotomia entre trabalho cultural e expressão política”³².

Dessa forma, na década de 1960, os projetos artísticos estavam subordinados aos projetos políticos. A obra de arte foi colocada como força auxiliar da política. A obra de arte como um serviço social. Num certo sentido, foi um projeto culturalista que ocorreu no país nos anos pré-golpe. Foi mais uma tentativa de revolução cultural que uma revolução social ou política propriamente dita. Mas, logicamente, os objetivos eram sempre políticos. Não era possível se fazer cinema no Brasil como se fazia em outras partes do mundo. Não era apenas uma questão de linguagem, mas também uma questão de produção. A busca de uma nova estética, através da pesquisa de linguagem e de

³⁰ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-69”. in *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992, pp. 61-62.

³¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

³² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 164.

novos meios de produção, era tão importante quanto o projeto político para quem fazia cinema naquela situação.

A ação dos estudantes e intelectuais, antes de 1964, visava à definição de um processo de transformação da nossa realidade social e política. Sergio Muniz em seu depoimento disse que, “num primeiro tempo – 1964 a 1968/9 – tínhamos a impressão de que aquela ditadura militar não ia durar muito tempo”³³.

Liberdade de Imprensa teve seu produto final com 25 minutos e pronto para exibição em 1967. Infelizmente o filme foi exibido somente 2 vezes: uma no Rio de Janeiro, com matéria no *Jornal do Brasil*, e outra em São Paulo, na Cinemateca. Foi apreendido na invasão do Congresso da UNE em Ibiúna em 1968, onde o filme iniciaria seu trajeto, a distribuição nacional. Anos mais tarde, já na década de 1970, o filme foi distribuído pela Dinafilmes e o CDI (Centro de Distribuição Independente)³⁴. A obra não apontou soluções, mas só o fato de levantar tais questões foi um bom começo para se discutir alguns obstáculos a organização mais democrática da sociedade.

³³ SIMIS, Anita (Org). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005, p. 80.

³⁴ Dinafilmes e CDI são distribuidoras que foram criadas na década de 1970 impulsionadas pelo Movimento Cineclubista no Brasil. Trabalhando basicamente com curtas-metragens de temática social, fizeram sucesso e ajudaram a espalhar os filmes, principalmente do Movimento Cinema, de Rua pelo Brasil. Na década de 1980, com a abertura política, essas distribuidoras perderam força e chegaram ao fim.

4. A Parceria Com Jean-Claude Bernardet

Arthur da Costa e Silva assumiu o poder em 15 de março de 1967, cuja gestão foi bastante agitada. Em 1968, sob a inspiração das violentas agitações estudantis que eclodiram na Europa e em particular na França, registraram-se graves tumultos de rua em várias capitais do país, que colocaram em risco o Golpe Militar de 1964. A conduta contrária dos líderes políticos da oposição diante das medidas propostas pelo Executivo para conter a evolução da crise interna fez com que o governo reforçasse o Poder Executivo através do AI-5, um dos golpes mais duros de seu governo.

A censura, que surgiu mal coordenada em dezembro de 1968, foi regularizada em março de 1969 por um decreto que tornava ilegal qualquer crítica aos atos institucionais, às autoridades governamentais ou às forças armadas. Acreditando que a oposição se originava nos meios de comunicação, a censura passou a proibir a publicação de notícias sobre movimentos de trabalhadores ou de estudante. Toda mídia foi colocada à supervisão dos tribunais militares.

Em 1970, João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet foram convidados pela Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, para realizar uma série de três filmes sobre cinema paulista, o título era *Panorama do Cinema Paulista*.

Amigos de outros tempos (ambos eram do PCB) passavam por crises distintas naquele momento: Batista, num momento de “reconstrução”, ainda achava importante a presença do PCB no processo político brasileiro, representando um projeto de luta ampla e aberta pela democracia; enquanto Bernardet, num momento de “desconstrução”, rejeitava um pouco sua origem comunista, incomodado com a tendência stalinista de controle vigente no Partido.

Oficialmente a proposta era para que João Batista dirigisse e Bernardet fizesse a pesquisa e o roteiro, porém, Jean-Claude não poderia ter seu nome nos letreiros da série pois estava cassado pelo AI-5. Na prática foi um trabalho coletivo.

O primeiro filme da série foi o longa-metragem *Paulicéia Fantástica* de 55 minutos, feito ainda em 1970. Assim como os outros dois filmes, foi feito em 35 mm e P&B. A fotografia foi de Aloysio Raulino, a trilha sonora foi de João Silvério Trevisan e a narração de Paulo César Pereio. O filme fala dos primórdios do cinema de São Paulo até os anos 30. Bernardet, dentro do seu processo de desconstrução, propunha trabalhar o material histórico sem respeito hierático ao seu significado original próprio. A busca de narrativas menos comprometidas com o realismo, tentando trabalhar com

significados, impressões e releituras de ícones. Tentando assim, escapar da condução da imagem pela relação de sua origem com a história ou a política.

A produção e a exibição cinematográfica são consideradas aspectos da vida cultural como um todo, assim, a obra se move num universo mental visto a distancia, em que coexistem o cinema, a tradicional família paulista, a Revolução de 30, Mario de Andrade, a antropofagia oswaldiana e o desenvolvimento urbanístico de São Paulo. Nenhum desses temas é tratado em seqüências isoladas, mas vão percorrendo o filme, repisados elipticamente, sugerindo as mais diversas associações.

O resultado foi um filme cheio de invenções e experimentações que desagradou a muita gente, inclusive ao pesquisador do projeto, Paulo Emílio Salles Gomes, que, de acordo com Batista, “achou que nós devíamos, justamente, ter feito o discurso do cinema enquanto história”³⁵.

Porém, o material cinematográfico usado pode ser visto como um documento iconográfico da época, por um lado, e, por outro, a montagem final possibilita várias conclusões e interpretações. Enfim, os dois propuseram um trabalho de associações múltiplas e o filme introduz o espectador pelos elementos que fornece, pelo clima envolvente e por uma série de provocações intelectuais.

Sendo um projeto do governo de São Paulo, todos os três filmes foram distribuídos pela Secretária de Cultura. *Paulicéia Fantástica* conseguiu o prêmio de melhor diretor no Concurso Governador do Estado de São Paulo de 1971. O roteiro original encontra-se na Cinemateca Brasileira.

O segundo filme da série foi o média-metragem *Eterna Esperança*, com trinta minutos, foi feito em 1971. A trilha sonora continuou com João Silvério Trevisan e a fotografia teve, na época o iniciante, Jorge Bodansky. A pesquisa ficou ao encargo da professora Maria Rita Galvão³⁶.

Assim como a primeira obra do projeto, esse também foi um filme inventivo e provocador. Batista utilizou nesse trabalho um recurso abundantemente explorado em sua filmografia documental: o uso de atores, entre eles Antonio Fagundes, em seu primeiro filme, e Gianfrancesco Guarnieri.

Na época das filmagens, 1970, São Paulo parecia um imenso canteiro de obras. O filme (Guarnieri saindo de escombros urbanos é o narrador do caso) conta a

³⁵ M. R. Caetano, op. cit., p. 150.

³⁶ Professora da ECA/USP e autora do clássico: *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

melancólica história de um técnico que investiu tudo o que tinha na Companhia Americana de Filmes e que depois perdeu tudo, ficando com pilhas de ações inúteis, guardadas em casa, na “eterna esperança” (daí o título do filme) de um dia recuperar todo o dinheiro perdido. No filme, a Companhia Americana de Filmes, megalomaniaca, termina só tendo produzido um único filme: *Eterna Esperança* (1940), sem nunca ter usado seu imenso estúdio, que acabou virando um supermercado.

O terceiro filme *A Cia Cinematográfica Vera Cruz*, quase não saiu. A repercussão política dos dois primeiros filmes foi ruim. Os detentores dos direitos dos filmes da **Vera Cruz** naquela época eram os irmãos Khouri (Walter Hugo e William). Eles não queriam que fosse feito um filme com visão crítica “destruidora” sobre a **Vera Cruz**, visão essa que era dominante entre os cineastas do Cinema Novo.

Feito em 1972 e com duração de 30 minutos, o resultado foi um filme de montagem, expositivo, que trabalhou com o material de arquivo das aberturas dos filmes e de algumas cenas de cada um.

5. Outros

Em 1967 João Batista de Andrade foi convidado pelo produtor de curtas metragens Romain Lessage para dirigir um filme institucional sobre a diversificação agrícola no Paraná. Numa região onde só se plantava café, havia um financiamento internacional que patrocinava essa diversificação, gerando uma nova perspectiva de crise no setor. De acordo com o depoimento do diretor, *Diversificação Agrícola*.era um institucional, mas composto por imagens belíssimas.

Portinari, um Pintor de Brodósqui foi feito em 1968, e partiu de uma vontade pessoal do diretor de filmar a vida desse pintor expressionista brasileiro. As filmagens foram feitas na cidade de Brodósqui, interior de São Paulo, onde o artista nasceu em 1903.

A partir do premio de um edital de cinema educativo, edital esse montado por Antonio Benetazzo (amigo da Poli e membro da Aliança Nacional Libertadora [ALN]³⁷), o curta-metragem foi feito. Tem dez minutos e foi rodado em 16 mm, a fotografia P&B foi de Gyula Koloswary. Batista foi o responsável pela direção, roteiro e montagem; produção do INC (Instituto Nacional de Cinema), com distribuição da Embrafilme.

O filme foi feito em 1968 e por isso mesmo tentou bater de frente com a ordem instituída. Usando material de arquivo com cenas do pintor, Batista trabalha a idéia da oficialização do Portinari pelo Estado, através de noticiários do DIPE, as marchas militares do golpe de Estado de 1964 estão no filme ao som de metralhadoras. Exatamente por esse caráter contestatório o filme só foi exibido, muitos anos depois, num festival de filmes de arte em Brasília.

Depois da produção da série *Panorama do Cinema Paulista*, em 1972, Batista filmou *Gracias Señor*. O título é homônimo a peça de teatro de Jose Celso Martinez Correa. Nessa época o cineasta estava muito próximo ao Teatro Oficina, porém estava sentindo falta do cinema. Antes de sair chamou Jorge Bodanszky para fotografar e

³⁷A **Ação Libertadora Nacional** (ALN) foi uma organização comunista brasileira de resistência ao regime militar de 1964, surgida no final de 1967, com a expulsão de Carlos Marighella do Partido Comunista do Brasil (ex-PCB), após sua participação na conferência da OLAS, em Havana. Tinha a proposta de uma ação objetiva e imediata contra a ditadura, defendendo a luta armada e a guerrilha como instrumento de ação política visando a construção de um estado comunista.

Sidney Paiva Lopez para o som, com alguns negativos, filmou a peça e deu de presente ao amigo Zé Celso.

No final da década de 1960, João Batista de Andrade fez seu primeiro filme de ficção *Gamal, delírio do sexo*. O filme retrata o desespero de um jornalista ao perceber sua completa impotência diante da realidade. É um intelectual que perdeu o chão, sem ponto de apoio para se sentar. Alguns filmes marginais tomaram como protagonista um fora-da-lei – um assaltante, um criminoso, um rebelde bronco, meio analfabeto, que agride o sistema por instinto de sobrevivência. Outros, como *Gamal*, tomaram como protagonista um intelectual.

“Um intelectual talvez porque o artista (e em especial o que se expressa através do cinema) se sentia marginalizado (sente ainda hoje, se sentia mais àquela época) numa sociedade desfigurada pelas formas de lazer impostas pelos interesses do capital multinacional e desfigurada também pela censura”³⁸.

A história se passa em cenários naturais, abertos, identificáveis – ruas e praças do centro da cidade de São Paulo – e a câmera, em alguns momentos, se afastava da ficção que estava registrando para filmar as pessoas que em torno da equipe observavam as filmagens.

Produzido logo após o golpe militar, o filme é narrado num estilo próximo ao de outros filmes do movimento do Cinema Marginal. Isso fez com que o filme fosse símbolo de um hiato em sua carreira, pois, por ser cheio de experiências, polêmico e fora dos esquemas tradicionais, não foi aceito por nenhum dos movimentos. Depois disso, João Batista passou quase 10 anos sem filmar ficções.

³⁸ AVELLAR, José Carlos. *Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p.107.

CAPÍTULO 2

A CARREIRA TELEVISIVA

1. Introdução

João Batista de Andrade diz que para ele, a década de 1970 começou com quase dois anos de atraso. Essa referência temporal tem relação direta com seu trabalho na TV, um momento de “reencontro com o país” e consigo mesmo e conseqüente efervescência criativa, por isso é a fase que agrega a maior parte de sua filmografia documentária: quarenta e seis filmes, vinte e cinco para a TV Cultura e vinte e um para a Rede Globo.

Na década de 1960, além das duas vertentes que faziam cinema com base num pensamento político mais ou menos definido (Centro Popular de Cultura [CPC] e Cinema Novo), também havia outros grupos organizados e empresas que exerciam a atividade cinematográfica. A saída para muitos cineastas que foram atropelados pelo golpe militar foi a continuação de seu trabalho através do cinema documentário. Essa forma narrativa, como já exposto no capítulo II, também era a melhor opção para exibir a essência subdesenvolvida e, no momento referido, mais do que nunca reprimida, de nosso país. Até o final de 1968, quando foi decretado o AI-5, diversos caminhos na linha do projeto político-didático foram tentados, principalmente no que tange a uma atitude de revelar ou denunciar as condições de vida do homem brasileiro submetido à miséria, à fome e a uma cultura milenar que se assentou na tradição nordestina.

Alguns cineastas entraram para a televisão e nela chegaram a fazer carreira. É inegável que, entre 1964 e a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, o cinema foi atingido pelo golpe, mas os cineastas e produtores movimentaram-se com habilidade e inteligência, driblando muitos obstáculos institucionais. Não se pode esquecer, no entanto, que o AI-5, além dos efeitos diretos que produziu sobre as pessoas e os filmes, marcou também um efetivo aprimoramento dos instrumentos de repressão a produtos culturais. A censura, por exemplo, modernizou-se bastante e qualificou mais seus agentes. Mas seu pior efeito foi, de um lado, a autocensura, extremamente difícil de medir.

Numa análise inicial, os motivos que levaram João Batista de Andrade para a TV estão ligados à junção desse conjunto de novas possibilidades, aliado ao cerceamento quase total da liberdade de expressão. Ademais, sua maneira de filmar, o caráter de momentaneidade dos relatos e dos depoimentos, a câmera que descobria coisas, a eletricidade da montagem: tudo o aproximava do jornalismo da TV.

“De minha parte, sempre quis ver mais significado nos filmes e sofri um pouco com a mirada invertida sobre eles, como se no filme eu repetisse formas da TV, quando, na verdade, eu havia levado, do filme, essas formas para a TV”.¹

¹ ANDRADE, João Batista de. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p. 56.

2. O Telejornal “Hora da Notícia”

O ano de 1972 marcou um dos períodos mais violentos da ditadura militar, apesar disso, certas frases de efeito demonstram hoje a falsa filosofia que embalava o país naquele momento: “Você constrói o Brasil!”, “Ninguém segura este país”, “Brasil, conte comigo!”. O principal responsável pela criação dessa imagem para o público foi a AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas). Uma equipe de jornalistas, psicólogos e sociólogos que decidiam sobre os temas e o enfoque geral das informações, depois contratavam agências de propaganda para produzir documentários para TV e cinema, juntamente com matérias para os jornais.

Uma das técnicas mais eficientes da AERP consistiu em associar futebol, música popular, presidente Médici e progresso brasileiro. Com o retorno da Seleção Brasileira tricampeã em 1970, o país entrou em delírio. Com essa imagem o Planalto neutralizou as críticas estrangeiras à repressão interna do regime. Através de ações como essas criou-se uma máscara que a televisão brasileira fez questão de acobertar. Insistindo em fugir da realidade e almejando entreter, os programas de televisão se esforçaram para não “agredir” o público.

Foi nesse contexto que, em 1972, João Batista de Andrade chegou à TV. Vladimir Herzog, como editor chefe do programa e Fernando Pacheco Jordão, como diretor, criaram na TV Cultura o telejornal *Hora da Notícia* e convidaram Batista para realizar pequenos documentários diários para o programa, as chamadas “Reportagens Especiais”. A equipe era pequena, formada por poucos repórteres entre eles: Gabriel Romeiro (editor internacional), Fernando Morais, Anthony Christo, Georges Bourdoukan, entre outros.

Não havia uma linha editorial fechada, a imprensa brasileira estava carregada de falta de seriedade na informação, havia uma nítida carência de preocupação profissional em informar bem. Nessa linha o projeto jornalístico do grupo tinha uma proposta de intervenção política clara: a derrota da luta armada indicava que o caminho para a reconstrução da democracia seria longo e aconteceria na disputa cotidiana por espaços de poder popular e de expressão artística.

Dessa forma, até havia reuniões de pauta, não com a rigorosidade que temos hoje em dia. Elas aconteciam de manhã, porém Batista tinha liberdade suficiente para planejar independentemente suas matérias. Sua metodologia de trabalho era a seguinte: de cinco a seis vezes por semana, o cineasta-jornalista chegava à redação, discutia um

assunto escolhido por ele mesmo, na maioria das vezes colhido de agências de notícias ou matérias de jornais e saía com a equipe documentária (de reportagem). Filmava geralmente só de manhã, almoçava e de tarde montava o material na redação, à noite o público assistia a um autêntico documentário sobre algum assunto sistematicamente ligado à questão social.

No começo do programa filmava-se com uma câmera BH de corda, acompanhada de um pequeno gravador Phillips que gravava em off. Depois as gravações passaram a ser feitas com uma câmera Auricom que filmava em 16 mm, P&B e o som era gravado na banda magnética do próprio filme. Apesar do defeito decorrente do deslocamento técnico do som, essa técnica permitia a montagem rápida do material já com som, para que a reportagem fosse ao ar no mesmo dia. O material filmado em filme positivo era montado num visor com uma cabeça magnética, o que apesar de dificultar a montagem como elemento de criação, na estrutura do filme era habilmente trabalhado pelo editor Lalau. O material era dividido em “sonoras” (entrevistas) e “mudinhas” (imagens que serviriam para cobrir parte das entrevistas, ou alguma fala do locutor ou algum som extra e até mesmo música). O filme ia aos pedaços para o estúdio, com as marcações de entrada e saída para os locutores.

Do ponto de vista formal o jornal era bastante tradicional, havia dois locutores (Fábio Peres e Nemércio Nogueira), além dos especialistas em economia, meio ambiente, cultura etc. Os locutores apresentavam a reportagem oficial e logo depois as matérias de Batista entravam como mais uma notícia que virava uma reportagem especial. Também não havia uma disposição rígida, as matérias podiam entrar no início, meio ou fim. O importante é que era mais um assunto do telejornal, não havia uma chamada específica para as reportagens de João Batista, justamente para não chamar atenção da censura e causar alarde.

A censura era o maior instrumento de repressão do governo naquele momento. Começou em dezembro de 1968 sob a autoridade do AI-5, até meados de janeiro de 1969 foi exercida por oficiais do Exército. Em seguida começou um período de autocensura negociada entre donos de jornais e as autoridades militares. Este acordo terminou quando a censura foi assumida pela Polícia Federal em setembro de 1972, e os donos dos meios de comunicação se recusaram a tratar com aquela instituição. Posteriormente a polícia passou a mandar suas ordens de censura aos editores, por telefone ou por escrito. Os assuntos geralmente proibidos eram atividades políticas estudantis, movimentos trabalhistas, pessoas privadas dos seus direitos políticos e más

notícias sobre a economia. As notícias mais sensíveis eram as referentes aos militares – o que quer que pudesse causar dissensão nas forças armadas ou tensão entre os militares e o público.

Os alvos prediletos dos censores eram: *Opinião*, um semanário de centro-esquerda; *Movimento*, semanário combativamente esquerdista e *O Estado de São Paulo*, semanário orientado pela arquidiocese de São Paulo.

Apesar de realizado por pessoas ligadas à esquerda, *Hora da Notícia* não era um programa de oposição. Em vez de simplesmente emitir as opiniões dos redatores, ele procurava oferecer elementos para que o público compreendesse os fatos, multiplicando as fontes e oferecendo versões diferentes da história oficial. O telejornal era, antes de tudo, bom jornalismo, e visava arejar a opinião pública com mais e melhores informações.

“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”²

Isso só foi possível graças a algumas estratégias, dentre elas a principal tática de sobrevivência foi o “gancho”, justificativa jornalística para a reportagem, sem a qual não só a matéria pareceria vazia, mas teria sua carga crítica vista como mera provocação. Ou seja, a matéria só poderia ir ao ar se tivesse alguma razão de ser, não bastava ter uma idéia para transmitir um assunto polêmico sem uma razão jornalística de fundo. O gancho tinha vários sentidos: ele sedimentava a idéia de fazer um bom jornalismo e ao mesmo tempo assegurava que tudo que era exibido tivesse uma justificava, dessa forma o programa não ficava indefeso diante da repressão. A fala de algum general, uma matéria de algum instituto oficial, uma estatística divulgada no dia anterior, sempre havia uma razão política forte que pendurava as matérias, havia uma explicação para tudo.

O esquema dos apresentadores garantia, primeiro, não chamar tanto a atenção sobre o programa como um feito inovador, ousado, vanguardista, bandeiras que atraíam a atenção das diversas censuras. Segundo, garantia um controle sobre o que era levado

² M. R. Caetano, op. cit., p. 153.

ao ar. Isto é, tal como nos outros telejornais, havia um esquema de poder baseado na estrutura do programa: a aparência de seriedade, sobriedade e cumplicidade dada pelos apresentadores.

“Não colocávamos nossa opinião para o espectador, mas dávamos a ele elementos para que tivesse a compreensão dos fatos, não como eventos isolados e incontroláveis, mas como processos sujeitos a intervenções humanas. O que exasperava a direção da TV Cultura é que fazíamos um trabalho inatacável sob o ponto de vista técnico e profissional e, indiscutivelmente, inovador como proposta de jornalismo educativo. Como tínhamos o aval da crítica e não abríamos flancos políticos ou ideológicos, faltavam razões a direção para suas investidas”³.

Como eram feitos para um telejornal com meia hora de duração diária, esses pequenos documentários tinham entre três e sete minutos no máximo. O material era revelado na própria TV Cultura, enquanto se pensava numa forma para “armar” o filme, elaborando um mapa de montagem. Esse processo era absolutamente precário: com o roteiro em mãos (feito pelo próprio João Batista) e o filme cortado, decidia-se a entrada das sonoras (a fala dos locutores), colocando no lugar uma ponta branca. Na hora do telejornal ir ao ar, soltava-se o filme, quando se aproximava a ponta branca o telecineiro sabia que tinha que parar a película para que o locutor entrasse e que ao final da fala tinha que cortar novamente. Assim, todo mundo ficava esperando, o locutor, o editor, o telecineiro, o editor de programa que jogava a câmera para o auditor que sabia qual era sua fala, para posteriormente voltar ao telecine e assim era o programa inteiro. Nas palavras de João Batista “eram 25 minutos de sofrimento diário”.

Ao final do telejornal não existia reportagem especial nenhuma, só um monte de fita pendurada com ponta branca. Dessa forma os filmes de Batista passaram a ter uma existência efêmera, só existindo em sua integridade naquele momento que ia das 21 às 21:30 horas da noite. Ou seja, essa explicação detalhada do cotidiano de montagem do telejornal nos elucidou sobre um aspecto fundamental das análises daquele período: a grande maioria desses filmes desapareceu por uma enorme precariedade técnica da

³ J. B. Andrade, op. cit., p. 81.

emissora e não porque havia uma censura implacável e extremamente organizada que obrigava a eliminação direta ou indireta desses documentários.

Sempre havia algum assessor do governador que reclamava, esposas de militares, pessoas “indiretas”, observadores dos comportamentos políticos da sociedade, verdadeiros vigias da ditadura que transmitiam à direção da TV seu descontentamento com relação ao jornal. Mas não foi por toda essa perseguição que esse rico material se perdeu com o tempo.

Com o *Hora da Notícia*, havia todo tipo de problemas para os censores, pois todas essas matérias, qualquer que fosse o assunto, traziam a forma de João Batista questionar o sistema através de denúncia social, o retrato da miséria brasileira e tudo isso causava incômodos.

O objetivo do telejornal nunca foi criar um espaço para o transito de idéias entre intelectuais, como em outros espaços de informação e resistência, mas sim, criar um canal de comunicação popular. Isto é, um canal que propiciasse, dentro de evidentes limitações técnicas e de audiência, retomar o trabalho do *Liberdade de Imprensa*, um reencontro com o país real, em contraposição ao idealizado país dos institucionais ou da imprensa desistente. Para Batista o desejo era retomar o trabalho no *Liberdade de Imprensa*, aprimorando mais ainda seu poder de revelação.

A finalidade era ver o trabalho difundido nas telas dos aparelhos de TV, informando, denunciando e despertando as pessoas, no limite das possibilidades. Era claro para todos que se, os jornalistas (eles) questionassem diretamente a ditadura, o militares acabariam com o programa rapidamente, por isso a chave do programa era atirar na população, no povo, filmar o Brasil real que era representado: pelas pessoas nas ruas, bairros e favelas, expondo seus cotidianos e problemas.

Porém, no começo de 1974 o telejornal sucumbiu às intervenções, pressões e prisões de alguns dos seus jornalistas (entre eles Jorge Bourdoukan) e chegou ao fim. Do trabalho no *Hora da Notícia* restaram apenas três filmes. Com o apoio de Fernando Jordão, as montagens foram refeitas de modo idêntico a uma reportagem exibida: *Migrantes*. Outras duas cópias também foram kinoscopadas: *Ônibus* e *Pedreira* que, contratipadas, isto é, copiadas num negativo, passaram a circular como filme, conservando, felizmente para a memória do programa, as “cabeças” do telejornal, com os apresentadores e a vinheta.

Num momento em que a televisão se sedimentava como a principal fonte de informação e diversão popular, o telejornal *Hora da Notícia* representou um primeiro passo na ocupação desse espaço.

“Apesar das baixas audiências da TV Cultura, o Hora da Notícia elevava instantaneamente a audiência da TV à 21h, quando entrava no ar, passando de praticamente zero para números como 3% ou 4%, o que podia ser classificado como sucesso”⁴.

⁴ Idem, op. cit., p. 63.

2.A – Vinte e Cinco Reportagens Especiais

Como exposto acima, de um trabalho de quase dois anos, só restaram três filmes como fonte imagética primária desse momento tão rico do telejornalismo brasileiro. Nesse subcapítulo apresentamos o material recolhido, principalmente através do depoimento do autor, que nos elucida um pouco mais sobre suas “Reportagens Especiais” e amplia o conhecimento sobre essa pioneira experiência de cinema e TV feita no começo da década de 1970.

A reportagem *Operação Tira da Cama*, feita em 1972, foi baseada numa operação militar de rotina: soldados fortemente armados invadiram uma favela à noite e literalmente arrancaram as pessoas da cama para identificação. Assim como a operação era padrão, a forma de filmagem da mesma também tinha seu molde: a câmera que seguiu a invasão tinha como procedimento mostrar sempre o lado dos policiais, as portas foram arrombadas a pontapés e automaticamente a luz utilizada pelas reportagens cegava as pessoas, auxiliando a operação. A coisa toda era feita de forma muito natural (técnica que o *Aqui Agora*, telejornal mundo cão, resgatou com força total no final da década de 1980), ou seja, não se questionava a *mis-en-scène*. Aquelas imagens, mostradas sem crítica alguma, ajudavam a sedimentar o preconceito e a identificar miséria com marginalidade, questão social com questão policial.

Depois da filmagem padrão, no dia seguinte, Batista e o cinegrafista Adão Macieira, voltaram à favela de manhã e filmaram tudo novamente, só que do ponto de vista dos favelados. A inversão mostrou o quão absurdas eram aquelas operações e os depoimentos humanizaram os “marginais”, revelando a carga social de seus dramas. A reportagem foi montada a partir desses depoimentos, mesclando-os com a invasão noturna, invertendo, assim, a visão tradicional exposta na TV.

Havia ali uma inversão no sentido do que era autoridade na informação. Feita a inversão, o centro dramático da narrativa se deslocou para aquele que vivia e sofria o assunto tratado, produzindo uma imagem radicalmente distinta pela forma e conteúdo das imagens difundidas na TV cotidianamente.

Numa outra reportagem, *Estação de Tratamento de Esgotos* (sem data), Batista acompanhou a inauguração de uma estação de tratamento de esgoto onde o governador da época, Laudo Natel, afirmava que a obra atenderia aos bairros com esgoto, dando o gancho da reportagem. Dessa forma, o cineasta captou imagens do Jardim Maria Luísa,

um lugar de extrema miséria, onde não havia água, escola, asfalto e muito menos esgoto. Depois montou a reportagem dando enfoque novamente naqueles que estavam muito longe das iniciativas do governo.

Em 1973 o cineasta fez uma série de reportagens sobre a situação dos menores, trabalhando a partir de recortes de jornais, oferecendo a contra-informação dos fatos. Essa uma prática comum no seu trabalho.

As reportagens da série *Queixas e Reclamações*, também de 1973, nasceram da falta de assunto. Sem ter o que protestar diretamente, João Batista saía com sua equipe para rua e, sem dizer nada, expunha o microfone. Era o suficiente, sempre apareciam depoimentos que revelavam um Brasil que a ditadura tentava ocultar da opinião pública. Revelando ao mesmo tempo a falta de canais de comunicação entre a população e os poderes instituídos. *Custo de Vida*, de 1974, também foi uma série e tratava do encarecimento do custo de vida na cidade de São Paulo.

Em *Escolha de um Novo Presidente (Geisel)*, de 1974, um telex com a informação da indicação do general Ernesto Geisel como candidato à sucessão de Médici foi usado como gancho. Batista levou sua equipe para uma movimentada rua da Lapa e com o texto em mãos pedia para que os transeuntes lessem (assim como a revista em *Liberdade de Imprensa*). Questionados sobre o que achavam de tal informação, as pessoas mostravam-se tensas e desconfiadas, recusando-se a falar. No noticiário, à noite, o apresentador introduziu a matéria falando da indicação da sucessão e apresentou a matéria como “a opinião das pessoas nas ruas sobre a questão”. Percebia-se que não era necessário tentar falar da censura de forma direta, ela estava ali, no medo da população exposto em seu silêncio.

Os metalúrgicos do ABC, muito antes das greves do final de 1970, também foram ao ar no jornal, já em 1973, com a reportagem *Sindicato dos Metalúrgicos*, numa longa entrevista com o então presidente da categoria de São Bernardo do Campo, Paulo Vidal, que defendia um programa de luta contra os baixos salários pagos pelas multinacionais.

Trabalhadores Rurais, de 1972, nasceu de uma notícia de jornal sobre um acidente com bóias-frias na cidade de Mogi-Mirim.

A reportagem *Satélites Brasileiros*, essa também sem uma data específica, feita no ITA (Instituto Tecnológico da Aeronáutica) sobre o processo de aquisição de tecnologia americana para satélites brasileiros, também tentou incomodar. João Batista

perguntou ao militar que expunha o caso sobre a dependência tecnológica que se criava com a compra desse tipo de material.

Dessa forma, alguns filmes começaram a ser censurados, algumas vezes antes de filmar, outras depois do material já filmado. Esse foi o caso do filme *Greve de Motoristas*, de 1974, em que ele foi avisado da censura quando chegou à redação. Já *Greve de Táxi*, de 1973, conseguiu ser exibido.

Os mecanismos usados para driblar a censura eram os mais diversos. No caso da reportagem *Poluição em Perus*, de 1973, sobre a poluição na cidade de Perus provocada pela branca poeira da indústria de cimento, não foi possível fazer a continuação da matéria, que foi vetada já enquanto idéia. Assim, João Batista substituiu o objeto da pauta, mas manteve o tema. Foi para a cidade de Campinas e fez uma reportagem sobre poluição provocada por uma indústria de pneus.

Havia também o mecanismo da dissimulação, onde assuntos proibidos eram tratados ocultamente por meio de outros assuntos. A reportagem *Vampiro de Osasco*, de 1974, permitiu que através da exploração barata de uma crendice, populares falassem dos reais problemas do bairro: a miséria urbana e social.

João Conde, de 1973, falava sobre um jovem bandido, uma análise crítica do descaso do governo com as crianças pobres e o conseqüente produto gerado: um pré-Wilsinho.

Em *Onça de Santana*, de 1974, João Batista usou a desculpa da prisão de uma onça no referido bairro de São Paulo, para protestar contra o preço da carne. Já em *Escorpiões no Morumbi*, de 1974, a invasão desse animal no conhecido bairro da elite paulistana foi usado para mostrar o contraste entre o Morumbi e a favela que existe ao lado onde seus habitantes passavam pelo mesmo problema, juntamente com o desemprego e o descaso dos governantes.

O objetivo de suas matérias era colocar o público de frente com o real da questão, e esse real era sempre de cunho social. Na reportagem *Conjunto Habitacional: Jundiaí*, dezenas de famílias estavam sendo despejadas por falta de pagamento à Caixa Econômica Federal, apesar de alegarem estar pagando em dia as prestações. O início da matéria mostra a constante tentativa de ética com a notícia: "Vocês vão ver agora a história de uma confusão que ameaça centenas de famílias".

Em *Conjunto Habitacional: Sapopemba*, Batista expõe como o descaso público com uma região, um conjunto de baixa renda, gerou intolerância e preconceito entre iguais que no fundo estavam do mesmo lado. O conjunto era extremamente pobre e

gigantesco, com problemas acumulados desde a construção, como a qualidade das casas e a falta de escolas, transporte, luz, além de ruas sem asfalto e esburacadas. Resultado: muitas queixas da população e também muita inadimplência, que acabou gerando dezenas de casas vazias que foram invadidas por pessoas ainda mais pobres da redondeza, e essas, sendo mais pobres, eram discriminadas pelos compradores que ainda permaneciam no conjunto.

Na mesma linha seguiu a reportagem *Transferência de Favelados*, de 1973. Moradores de um bairro de classe média criticavam severamente e com muito preconceito, os favelados que a prefeitura, de forma impositiva, transferira da favela para barracões improvisados no bairro. A opção foi tentar construir um diálogo entre as mulheres desses dois grupos. Em seguida, Batista mostrou às mulheres da classe média a violência do que diziam através da filmagem feita com as faveladas lendo nos jornais as opiniões daquele grupo e comentando chocadas o falso julgamento que sofriam. A reportagem caminhava para uma discussão na qual a população, que até aquele momento se debatia entre si, começaria a brigar contra a política autoritária da prefeitura. Porém, o diálogo foi interrompido pela censura.

A reportagem *Grilagem*, de 1973, também tenta trabalhar com o diálogo direcionado. A primeira parte mostra os moradores, com suas casas já construídas, falando da epopéia de transformação do lugar através do esforço coletivo. Com a descoberta de que haviam pagado os terrenos a um grileiro, começou a luta para serem reconhecidos como injustiçados e a esperança de uma ação paternalista da prefeitura, que pagaria o terreno ao novo proprietário. Uma ilusão, pois no final o novo proprietário, de acordo com as leis, teve sua propriedade de volta e aquela população, que não teve uma atuação política capaz de pôr em causa a questão da propriedade e sua função social, ficou novamente à margem da sociedade.

Milton Parron, radialista da Radio Bandeirantes, também foi tema de uma reportagem especial. A forma com que ele tratou as questões policiais chamou a atenção de Batista. A busca pela informação, o contato com as verdadeiras fontes, expondo os dois lados da notícia. Milton tinha uma forma de trabalho muito parecida com a que João Batista buscava.

A temática de todas essas obras demonstra a falta de canais de comunicação entre a população e os poderes instituídos. Também é possível perceber algumas contribuições desses documentários a estética da televisão brasileira. A primeira é a entrada do povo na tela. Numa época em que o jornalismo estava viciado em ouvir as

autoridades institucionais, *Hora da Notícia* trouxe para a televisão a imagem e a palavra da população excluída. Mesmo produzidos num único dia, esses documentários usavam a câmera de forma criativa e inovadora. Batista descobriu que os cinegrafistas filmavam as autoridades com a câmera baixa, e os populares, com a câmera alta, reproduzindo a dominação social na linguagem cinematográfica. Para contrapor-se a isso, ditou como regra que a câmera estaria sempre a altura do ombro do cinegrafista, evitando a construção de uma relação de autoridade.

2.B - Ônibus, Pedreira e Migrantes

Esses três filmes são os únicos sobreviventes do período em que João Batista de Andrade trabalhou no *Hora da Notícia*. Todos fazem parte do Movimento Cinema de Rua (que será mais detalhado no próximo capítulo). Consequentemente, tiveram distribuição da Dinafilmes.

Ônibus é uma reportagem com pouco mais de sete minutos (7'25''), cujo cinegrafista foi Nilo Mota. É dividida em dez blocos intercalados entre imagens de estúdio e externas. Sendo uma reportagem, a matéria prima da obra são as entrevistas, tendo ao todo temos oito entrevistados e dois depoentes.

O primeiro bloco é composto pela câmera parada em plano médio, bem no formato jornalístico e tradicional que conhecemos, enquadrando o apresentador um (Fabio Perez) no estúdio. Ele começa a narrar (lendo ao mesmo tempo) números sobre o transporte público, entre eles, a quantidade de ônibus e empresas que existem na cidade de São Paulo. A próxima informação diminui a expectativa gerada na informação anterior: 1500 dos 7000 ônibus existentes estão parados nas garagens. Os porquês são expostos: falta de peças, ônibus sem condições de segurança e a falta de motoristas e cobradores pelos baixos salários. Temos o resumo do que virá: o bloco um é a articulação da argumentação da reportagem.

Como se trata de uma produção audiovisual antiga (o ano é 1973), o som apresenta problemas. Nas imagens dos apresentadores no estúdio a movimentação labial dos apresentadores não está totalmente sincronizado. Além disso, em muitos momentos não se entende com clareza o que os entrevistados dizem. Esse foi um problema comum no uso do som direto até a década de 80.

No segundo bloco o apresentador dois (Nemércio Nogueira) nos é apresentado. Essa é uma figura importante em toda a reportagem, pois ele fará a voz over que estará presente em toda a matéria. Ou seja, é ele quem apresenta efetivamente a reportagem anunciando a questão do transporte público na cidade de São Paulo.

Diferenciaremos o uso de dois termos importantes: voz off e voz over⁵. A diferença para alguns autores está no reconhecimento. Voz over é usada geralmente para a voz de Deus, voz do saber, enfim para aquele narrador que surge do “limbo” e não mostra sua identidade. No caso dos filmes *Ônibus* e *Pedreira*, quem é o responsável pelas narrações sob as imagens são os apresentadores, no primeiro curta, a voz é do apresentador Nemércio Nogueira, que conhecemos no segundo bloco, é dele a voz off.

Em voz off as primeiras imagens externas surgem, a câmera faz um travelling pela longa fila no ponto a espera do ônibus. Os créditos da reportagem aparecem, é o único elemento gráfico inserido na montagem durante todo o filme. A imagem não é muito boa, como os créditos estão em branco há contraste com a luz do filme. Junto com os créditos a câmera filma a placa do ponto de ônibus (Pompéia). Há uma pequena confusão de elementos escritos. A narração permanece e de uma forma totalmente expositiva a imagem passa a mesma mensagem do que é ouvido, áudio e vídeo se reforçando.

Esse é o principal modo de composição de toda a reportagem: a associação entre o visual e o sonoro, a voz off traz imediatamente o referente, reforçando a noção de causa/consequência. A câmera continua mostrando imagens da fila, segue até a porta do ônibus aonde os passageiros vão entrando um por um.

Corta para o terceiro bloco, no qual há uma primeira entrevista com intervenção direta do repórter João Batista. Sua imagem é constante no enquadramento, a câmera está parada, nesse caso, num plano americano. Aqui temos o princípio básico da reportagem: perguntas e respostas. Também há o primeiro efeito direto da montagem, duas seqüências com o mesmo entrevistado 1, só que montada fora da ordem. Há um corte.

Quarto bloco, no qual se volta à voz off do apresentador. A câmera está parada dentro do ônibus enquadrando a porta de entrada. As pessoas não param de entrar, a câmera faz um giro e mostra o interior do ônibus que não para de encher. O tom do drama da reportagem é gradativo com o aumento da lotação do ônibus. Imagem e som voltam a se reforçar. O entrevistado 2 é apresentado pelo narrador, Maria da Graça Gonçalves. Ela é a única personagem que é diferenciada com a exposição de seu nome, o resto dos entrevistados é tratado pela reportagem como são tratados pelo sistema de

⁵ Essa diferenciação das vozes no documentário foi feita por Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*.

transporte, uma massa sem identificação, são reconhecidos pelo todo que representam e não por sua individualidade.

Mesmo sabendo que naquela época não era usual, não sendo comum identificar os entrevistados, acreditamos que essa particularidade reforça o total descaso para com o “povo”, tanto pelo Estado (a questão do ônibus), quanto pela mídia (um traço dessa reportagem).

No quinto bloco, novamente tem-se João Batista inserido no quadro, juntamente com dona Maria da Graça (entrevistada 2). Ela dá um depoimento e não entrevista (não ouvimos a pergunta de João Batista). Seu relato enfatiza a informação que a voz off tinha fornecido anteriormente. Há um corte e João Batista caminha com a câmera até um homem que está próximo, que é o entrevistado três. Volta-se assim a tradicional entrevista. Há um corte.

No sexto bloco, em estúdio, Fabio Perez volta ao quadro em plano médio (habitual), fazendo a leitura de mais algumas informações. Cresce o drama da reportagem, no qual agora são colocadas questões sobre segurança. Até esse ponto a atenção tinha sido para o porquê da falta de ônibus e as conseqüências dos atrasos para os trabalhadores.

No sétimo bloco, em externa, João Batista entrevista dessa vez um motorista da linha (entrevistado quatro) que reforça a argumentação de Fabio Perez sobre os problemas de segurança ao andar com o ônibus superlotado. A câmera está num plano aberto. Ela se movimento um pouco e enquanto o motorista fala temos no mesmo plano a mão de João Batista, o motorista, a fila gigante e o ônibus enchendo: a impressão é que a situação está ficando mais complicada. Rapidamente volta-se ao plano médio no motorista. Outro Corte.

O repórter João Batista caminha até aglomeração na porta do ônibus, onde ele está totalmente enquadrado junto à turba. Pergunta a um rapaz (entrevistado cinco) se ele já viajou na porta. Resposta negativa. O rapaz diz que prefere esperar. Pergunta ao de trás (entrevistado 6), que nem aparece direito, este também nega. Esses dois atrapalham o andamento da matéria, pois, a principio, não fazem como todos os outros que é confirmar o que a reportagem quer enfatizar naquele momento. Temos um corte rápido.

Em meio ao caos a pergunta é feita novamente, dessa vez, para um rapaz a frente do entrevistado cinco (entrevistado sete) que em meio a empurrões, vai subindo e confirmando a necessidade de viajar sem segurança, ou seja, na porta. Completa-se mais

uma vez a argumentação com a confirmação sonora (fala do rapaz) e visual: o entrevistado cinco que havia negado, neste plano está pendurado junto ao sete. Não há corte. Um homem (entrevistado oito) aparece na janela do ônibus e sem ser questionado esbraveja contra aquela situação. Acompanhamos o tempo todo a movimentação de João Batista. O ônibus começa a andar e a câmera parada mostra a lotação partindo com a porta cheia de passageiros pendurados. O plano vai se abrindo.

Esse é o ápice da reportagem, com o auge do modo de composição exposto ali. Podia ser o fim da matéria. A voz off começa a narrar o próximo bloco a partir da saída do ônibus. Temos outro corte.

No oitavo bloco, com a câmera dentro do ônibus, ouvimos a voz do narrador, que é a continuação do fim do outro bloco, informando dados sobre o trânsito e a velocidade média desses ônibus. A câmera está em plano médio no motorista, faz um pequeno giro e vemos o ônibus abarrotado de gente. Há closes pela proximidade da câmera com as pessoas, reforça a total falta de espaço. Mais um corte.

Continuamos com a câmera de dentro do ônibus, em plano aberto, filmando um pedaço do trajeto da condução, passa-se por outro ponto, também lotado. A voz off permanece, agora informando dados do Detran. Há outro corte.

A sequência de cenas que começa mostra a inovação do trabalho de João Batista na Tv brasileira naquele período. A câmera está do lado de fora do ônibus em movimento, mostrando os passageiros pendurados, há uma pausa na voz off, que reforça a sensação da imagem e aproxima o telespectador de todo o problema abordado naquele registro. Volta a voz off e há um corte na imagem.

Volta a imagem de dentro do ônibus, primeiro a câmera no motorista, plano médio, close nas mãos ao volante, gira, parece que agora o ônibus está ainda mais lotado. Corta.

Longo plano da câmera, dessa vez, no lugar dos passageiros pendurados. A câmera abaixa e mostra somente uma mão se segurando, o asfalto em movimento. Ela está novamente do lado de fora, não só da perspectiva deles, mas interagindo a tal ponto em que o espectador é colocado ali, junto com aqueles passageiros, naquela situação. Essa câmera totalmente participativa e ativa mostra uma mistura de pontos de vista, visão subjetiva direta à subjetiva indireta livre. Corta. Esse sim é o ápice da reportagem.

No nono bloco, Batista volta a entrevistar trabalhadores no ponto. Temos uma última referência direta à credibilidade de informações atestadas visualmente e sonoramente. O entrevistado nove responde que é comum os ônibus não pararem pois

passam cheios. João Batista se retira do quadro, a câmera vira para rua, vem um ônibus, uma mão entra no quadro e acena, o ônibus passa, não para. Essa cena reforça o depoimento do entrevistado nove. Temos mais um corte.

O repórter questiona outro homem (entrevistado dez) que fala a respeito da falta de ônibus. Corte novamente.

No décimo bloco, em estúdio, Fabio Perez volta e fecha a reportagem retomando números dados no início da mesma: a quantidade de ônibus parados pela falta de peças, as más condições de segurança e o pouco numero de funcionários pelos baixos salários. O ciclo se fecha: é o fim da matéria.

Pedreira foi feito em 1973 e segue a mesma linha do curta-metragem *Ônibus*. Mas, mesmo apresentando uma divisão quantitativa idêntica a *Ônibus*, 10 blocos, *Pedreira* segue um ritmo diferente. Desses 10 blocos, somente 2 apresentam imagens de estúdio, diretas do apresentador. Em *Pedreira* há mais tomadas externas, a câmera se movimenta mais. Na bancada do telejornal temos outro ponto de divergência, pois dessa vez há somente um apresentador, Nemércio Nogueira, responsável por narrar a matéria.

No primeiro bloco, há uma primeira novidade: o texto escrito como ponto de partida para a introdução da matéria, material este não utilizado em *Ônibus*. Não há som, somente o texto escrito que informa sobre o encerramento do 12^o Congresso Nacional de Prevenção de Acidentes realizado em Outubro daquele ano. As letras estão em branco e a imagem passa rápido. Corte seco.

Segundo bloco, já em estúdio, a câmera fica parada em plano médio, bem no formato jornalístico e tradicional que conhecemos, enquadrando Nemércio. Bem diferente dos dias de hoje, podemos acompanhar que ele lê a notícia num papel em cima da bancada (seu olho baixo a todo o momento para não perder o fio da narração).

Ele informa dados de acidentes de trabalho no Brasil: “*Um em cada 7 operários é atingido por acidente anualmente no Brasil*”. As áreas que concentram maior risco são: derivados de petróleo, mineração, indústria metalúrgica e construção civil. Pensando que naquele momento o Brasil pulsava a idéia de progresso e que essas eram as atividades que mais concentravam trabalhadores urbanos, os números, na sua primeira utilização, somente sonoro, funcionam para alarmar o telespectador.

Na verdade, dados estatísticos são um outro material extremamente utilizado em toda essa reportagem. A matéria é definitivamente introduzida quando se diz que o que veremos retrata a realidade dos trabalhadores da mineração. Há um corte seco.

Ressaltamos aqui também a qualidade desejável do som. Novamente não há uma falta de sincronia entre imagem e lábios do apresentador. Acreditamos que essa é uma característica desse período da história do som no Brasil.

Terceiro bloco, em externa. A câmera em movimento vai mostrando uma série de imagens entrecortadas de uma pedreira enquanto a voz off começa a narrar. Na primeira cena a câmera pega uma tomada bem aberta do local, deve ter sido feita de dentro de um automóvel que desce até a base da pedreira. Corta. Segunda cena, a câmera filma a pedreira de baixo, o que fornece uma dimensão ainda maior do que a que já temos, gira. Corta. Terceira cena, a câmera em plano aberto, também aumenta a pedreira. Corta.

O som que acompanha essas imagens é a voz off que narra aspectos técnicos: a pedreira está localizada nos arredores de São Paulo, onde funciona há nove anos, com setenta empregados e uma produção de trinta mil toneladas de pedras por mês através da explosão de dinamites. Todos esses números contribuem para reforçar a imagem grandiosa da pedreira.

O entrevistado um é apresentado, que é o cabo de fogo, Euler Teli Barbosa, responsável pelas explosões. Nesse momento, as bandas visuais e sonoras se associam com a câmera fixa em plano médio enquadrando o empregado. Corta.

O quarto bloco, também em externa, é uma continuação direta do bloco anterior, só que agora temos a entrada do elemento que foi matéria prima do filme *Ônibus*, mas que aqui aparece em escala bem menor: a entrevista.

Cessa a voz off e o repórter João Batista, enquadrado juntamente ao operário faz perguntas relacionadas diretamente às condições de segurança como: *“Você já sofreu algum acidente? Já viu algum? Qualquer um pode trabalhar com essas bombas? Etc”*. As respostas indicam que segurança não é a prioridade.

Durante toda a entrevista temos um plano seqüência em que a câmera tira os dois homens do quadro e mostra outros aspectos da pedreira até então não expostos. As máquinas trabalhando junto com outros homens. Primeira sensação forte de contraste, naquele ambiente as máquinas parecem pequenas, os homens então, são mínimos, pequenos, indefesos naquele ambiente. O espectador começa a entrar na pedreira. Esse

plano se encerra ao final da entrevista. Imagem e som passando a mesma mensagem novamente.

No quinto bloco, a câmera em plano aberto continua mostrando o funcionamento da pedreira, com os operários dispostos acima e abaixo nas pedras. A voz off retorna expondo os valores que esses empregados ganham de acordo com essa disposição visual. Mais um corte.

Varias cenas curtas, seqüenciadas em planos mais fechados mostram detalhes desse trabalho. Os operários arrumando as pedras, enfiando as bananas de dinamites. A voz off continua, narrando resultados e números do 12^o Congresso Nacional de Prevenção de Acidentes que até então só havia sido mencionado no texto escrito que inaugurou a reportagem.

Em 1972 foi contabilizado que nas pedreiras e indústrias de mineração houve 1.200.000 acidentes. Essa informação é reforçada por outro elemento gráfico, um desenho simples de três trabalhadores e o número de acidentes é posto sobre a imagem da pedreira. Em seguida o narrador nos informa outro numero: desse total de acidentados 23.000 ficaram permanentemente incapacitados para o trabalho. Esse número também é seguido pelo mesmo elemento gráfico anterior. Corta.

Essa técnica é muito eficaz para o objetivo maior da reportagem: alertar sobre a falta de segurança dessas pessoas no local que é seu ganha pão, seu ambiente de trabalho.

A câmera mostra novas imagens abertas da pedreira. Corta. Surge a imagem de três homens conversando e fumando, a voz off que acompanha apresenta o entrevistado dois, Laudenor Pereira de Souza, um operário que já se acidentou na pedreira. Porém a câmera não foca em nenhum desses três. Temos outro corte.

Dois pontos merecem destaque: o reduzido número de entrevistas nessa reportagem em relação ao filme analisado anteriormente e a maior preocupação em individualizar esses homens, talvez porque a questão aqui envolva segurança e a necessidade de maior legitimidade de quem fala se faz evidente. Não são feitas simples reclamações, a denuncia aqui é mais grave.

No sexto bloco, a câmera em plano fechado mostra três operários em plano médio dentro de um buraco na pedreira, como se fosse a entrada de uma gruta. João Batista, enquadrado, questiona um operário, que nega qualquer acidente. Quando pergunta ao segundo entendemos que o homem citado no outro bloco é esse que vemos. Laudenor fala de seu acidente, esse é o momento em que o som está menos nítido, é

preciso muita atenção para entender o que ele diz. O enquadramento vai fechando até que fique no centro somente o operário e o braço de Batista. Mais um corte.

No sétimo bloco, temos um plano sequência onde a câmera acompanha a disposição de um fio de dinamite nas pedras. A voz off retorna informando os perigos que existem em uma pedreira: explosões retardadas, desmoronamento dos blocos de pedra, manuseio constante de explosivos. Outro número reforça a imagem construída da pedreira: 250 gramas de dinamite retiram uma tonelada e meia de pedras. O ser humano parece cada vez menor e frágil nesse universo. Corta.

No oitavo bloco, a câmera aberta na pedreira fecha em João Batista e em outro operário (entrevistado três). Este surge sem prévia apresentação, como em todas as entrevistas de *Ônibus*. Perguntado sobre o que está fazendo, responde que é uma fogata. Enquanto explica o mecanismo, a câmera faz um enquadramento estranho, na altura da cintura de ambos, enfatizando a imagem do trabalhador mexendo com as bananas de dinamite. Outro corte.

O único momento em que não há nenhum tipo de som (externo ou interno) tem-se um homem a colocar as dinamites nas pedras, no qual a câmera fecha na ação. Corta.

No nono bloco volta-se ao estúdio. Câmera fixa, plano médio e enquadramento habitual. O apresentador começa a introdução do processo de explosão de pedras, relatando o começo da etapa. Corta.

No último momento de associação entre visual e sonoro, o que nos foi posto somente de forma auditiva será reforçado nas imagens posteriores.

No décimo e derradeiro bloco, a câmera está bem próxima de um dos chamados cabos de fogo, a voz off entra para explicar a sequência da cena. Há vários operários no local. A câmera faz um close na mão de um deles quando começam a colocar fogo nos pavios.

Com o fim da narração e num ritmo frenético a câmera acompanha esses homens pelas pedras. Um apito começa a tocar no fundo e seu som predomina em toda a sequência, há uma sobreposição do sonoro ao visual.

Assim como no filme *Ônibus*, onde há uma cena em que a câmera se põe no lugar dos passageiros pendurados, em *Pedreira*, ela praticamente quebra a barreira física, colocando o espectador dentro daquela situação. Ao som ensurdecido desse apito, câmera e operários correm juntos.

A câmera é a personificação daqueles operários, a barreira é quebrada novamente, o espectador está se arriscando junto a eles. Closes são feitos nos pavios

queimando. A câmera se movimenta de frente para os operários, mostrando toda a ação. Tudo isso dentro de um longo plano seqüência. Corta.

Outra câmera distante também filma a correria dos trabalhadores, o espectador é devolvido ao seu lugar de origem. As explosões começam quando eles estão chegando ao abrigo. Esse som se mistura ao do apito. A câmera está parada, os operários estão entrando no abrigo, de repente notamos um corpo estranho em meio aqueles homens, está de terno branco. Reconhecemos João Batista como o produtor das imagens de correria na pedreira. Outro corte.

A câmera volta a filmar num plano aberto o local das explosões, o barulho crescente das detonações e das pedras rolando sobressai ao barulho do apito. Novamente temos as figuras gráficas usadas anteriormente com o numero de acidentes e inválidos piscando na tela, com a pedreira no fundo.

Corte final vai sendo feito com o logotipo do HORA DA NOTÍCIA preenchendo toda a tela.

Diferentemente do curta *Ônibus*, onde a articulação da argumentação foi feita basicamente com as entrevistas, aqui esse recurso é bem reduzido. São os números fornecidos durante toda a reportagem que reforçam a argumentação e quando ele acha que o sonoro não é suficiente, utiliza na montagem a introdução dos elementos gráficos que reforçam de vez a questão da falta de segurança nesse ambiente de trabalho.

Migrantes foi feito em 1973 e é o último curta-metragem que restou do *Hora da Notícia*. O filme tem sete minutos e foi filmado em P&B, com fotografia e câmera de Antonio Mateus. Esse é com certeza seu trabalho mais significativo do período, o prêmio de melhor filme na Jornada de Curtas-Metragens de Salvador – Bahia⁶, em 1973, trouxe a consagração definitiva.

O filme é precursor de um tema muito trabalhado pelo cineasta no decorrer de sua carreira: a relação do migrante com a metrópole que escolheu para recomeçar a vida (principalmente o migrante nordestino). Esse tema foi retomado no documentário que fez para o *Globo Repórter* em 1977, *Caso Norte* e no longa-metragem ficcional *O*

⁶ Em 1973, o cineasta e professor da Universidade Federal da Bahia, Guido Araújo, criou a Jornada de Cinema da Bahia. O evento tinha alcance nordestino. Ampliou-se, passando, a abranger a produção de todo o país, até transformar-se na Jornada Internacional de Cinema da Bahia, com mostras competitivas em cinema e vídeo, brasileira e internacional (prioridade para filmes de expressão espanhola e portuguesa).

Homem que Virou Suco, de 1980. *Migrantes*, assim como *Liberdade de imprensa*, chamou a atenção por buscar uma nova dramaturgia documentária. No filme, João Batista de Andrade aprofundou o sistema que despontava nas entrevistas em *Liberdade de imprensa*, e foi quando se pensou em chamar de *dramaturgia de intervenção* essa prática de gerar a realidade do que se filmava.

O filme foi feito a partir de uma notícia de jornal da época em que, moradores dos arredores do Parque D. Pedro (centro de São Paulo), reclamavam da presença de marginais sob os viadutos e exigiam ação da polícia. João Batista viu nisso uma questão social tratada como questão de polícia. Apesar da precisão na localização espacial e temporal da filmagem e da situação excepcional, o filme não pretendia apresentar algo meramente circunstancial que se esgota em si, mas sim revelar um conflito social que ele julgava essencial.

“A imagem da miséria irrompe na tranquilidade do lar acarpetado, que poderia ser perfeitamente a casa do paulistano do filme. É para esse público que o filme, espera-se, seria esclarecedor”⁷.

Chegando ao viaduto, João Batista encontrou “os marginais”: uma família composta por um homem (que se chama Sebastião), duas mulheres e uma criança. Inicialmente, com a câmera e o microfone ligados, ele descreve a instalação debaixo do viaduto e conversa com os três adultos. Na continuação, separa o chefe de família para uma entrevista mais extensa. Quando começa o diálogo, entra em cena um homem de paletó e gravata, um típico paulistano. Ao invés de afastar o intruso, como normalmente faria qualquer documentarista em relação a alguém que perturba a filmagem, Batista o aceita e lhe deixa falar. O homem de classe média se queixa da presença dos migrantes, das doenças que trazem, explica que seria preferível que Sebastião tivesse ficado no sertão, já que na cidade ele realmente não vai encontrar emprego, etc. Este homem expõe espontaneamente todo um ideal conservador, ou, provavelmente, o da maioria dos telespectadores, a quem o migrante responde a altura, com formulações claras e precisas. O plano destes personagens dura aproximadamente a metade da película: o plano inclui também o cineasta que movimenta o microfone ora em direção a um, ora em direção ao outro, limitando-se a um papel de mestre de cerimônias.

⁷ J. C. Bernardet, *Cineastas*, op. cit., p. 82.

“Enquanto eu escutava, percebi que um rapaz, tipo executivo, bem vestido, pasta na mão, presenciava a cena. Por minha cabeça passou a idéia de que a opinião daquele rapaz deveria ser a opinião comum da classe média paulistana, bombardeada pela intensa campanha ideológica iniciada pelo então prefeito Figueiredo Ferraz de que “a cidade precisava parar”, evidentemente falando da migração, principalmente o migrante nordestino. Aproveitei uma “deixa” e simplesmente girei o microfone, posicionando-o de frente à boca do rapaz. Isso foi o suficiente para que ele comesse a falar. Sua fala era o que eu esperava: dizia que aquelas pessoas não deveriam Ter vindo para São Paulo, onde já é difícil o trabalho, onde há também muita miséria, etc. O migrante, claro, rebateu. Eu então passava o microfone de um para o outro, registrando um embate ao mesmo tempo cruel, sobre as condições de vida no campo e na cidade, ao mesmo tempo ideológico, sobre as idéias correntes sobre a questão”⁸.

Ou seja, além das situações provocadas intencionalmente, João Batista começou a incorporar o acaso em suas filmagens. No caso de *Migrantes* a decisão entre agregar o transeunte ou deixa-lo de lado é tomada em questão de segundos. O documentarista teve que perceber instantaneamente que aquele eixo surgido inesperadamente contribuiria para revelar um conflito social. Por isso, a ocorrência acidental só foi incorporada ao filme na medida em que se vislumbrou a possibilidade de extrair dela uma significação geral, o que o comportamento, o traje e as idéias do paulistano de fato permitiram. O que o filme trouxe de novo é que quase nada é dito a respeito do migrante, ele não procura dizer, mas sim mostrar.

Tanto a situação provocada intencionalmente quanto o azar incorporado tinham como objetivo trazer à superfície informações que uma opção mais descritiva ou entrevistas feitas não revelariam. Essas informações ficariam provavelmente a cargo de um locutor. O que João Batista buscava encontrar diante de sua câmera e microfone são as forças sociais antagônicas que se enfrentam e se confrontam diretamente, expondo seu comportamento e suas idéias em uma relação de colisão.

A estrutura dramática de “*Migrantes*”, “*Ônibus*” e “*Pedreira*” também mantêm características comuns na obra de Batista. A estrutura oscila entre o particular e o social,

⁸ M. R. Caetano, op. cit., pp. 169-170.

entre o envolvimento emocional com o drama de um único indivíduo (ou de um pequeno grupo) e a consciência pública dos dramas coletivos. É assim que esses filmes, apesar de valorizarem os dramas individuais, afastam-se da simplificação da estrutura melodramática, que retira da representação qualquer relação entre o problema representado e o contexto social.

Esse tipo de reportagem nasceu de uma ação do autor cineasta, sobre a maneira usual de filmar dos cinegrafistas. Eles usavam as câmeras para mostrar coisas, não como instrumento narrativo, de tal material filmado: costurando-o atrás de uma narração. Isto é, a imagem era subalterna ao som, à palavra. Batista desenvolveu então um trabalho sistemático, criando o conceito de câmera participativa, fazendo com que os cinegrafistas saíssem da cômoda posição de quem apenas vê, para participarem ativa e, muitas vezes, dramaticamente, como nos dois exemplos acima, *Pedreira e Ônibus*. Esse trabalho prosseguiu depois na TV Globo.

3. Documentário x Jornalismo: Fronteiras

João Batista sempre se colocou como um “cineasta na televisão” e seus filmes, mais do que reportagens, têm o status de pequenos documentários. Quando se estuda a história do cinema documentário, um dos primeiros pontos de reflexão são as fronteiras desse processo cinematográfico. Faz-se necessário aqui uma abordagem maior acerca de uma dessas fronteiras: o documentário versus a reportagem televisiva. Como existe uma carência muito grande em aprofundar ou em abrir discussões sobre os possíveis campos comuns entre cinema documentário e jornalismo, o que se percebe geralmente é uma recuperação de fundamentos e conceitos metodologicamente confusa que, passa ao largo de questões fundamentais.

O documentário é um produto jornalístico na medida em que utiliza diversas técnicas de reportagem, como a pesquisa de registros, a apuração de documentos e a consulta aos envolvidos. A diferença entre sua proposta e a reportagem de TV está no fato de que o documentário não tem, necessariamente, o compromisso de ouvir e relatar os vários lados (conflitantes ou não) de uma questão, mas sim de aprofundar o foco sobre o tema escolhido.

Embora também esteja atrelado à verdade, ele não tem a pretensão de concluir a verdade absoluta, apenas aspira documentar as verdades-tema. Para isso, o documentário soma às ferramentas jornalísticas elementos de História, Geografia, Antropologia e outras disciplinas, criando uma linguagem híbrida. Seu objetivo é registrar (documentar) e difundir o tema em foco a partir de uma pesquisa profunda, prática frequentemente inviável no jornalismo cotidiano, já que demanda tempo, dinheiro e dedicação quase exclusivos a um só projeto.

Se cinema e jornalismo participam de uma mesma vizinhança técnica, se partilham os mesmos artefatos técnicos e uma mesma concepção de registro, há também uma estreita afinidade entre a narrativa cinematográfica tradicional e a narrativa jornalística mais consagrada, de modo que a personagem do jornalista se adequa de modo exemplar ao tratamento cinematográfico mais convencional.

A presença da televisão na vida brasileira, particularmente a partir do final dos anos 1960, mudou profundamente a relação dos meios de comunicação com a sociedade, no tocante à informação. A televisão, por exigência de sua própria natureza, mudou a essência do noticiário, criando uma relação de espetáculo com seu público, de tal forma que a atração principal deixou de ser a massa e a credibilidade do noticiário,

mas o seu aspecto enquanto espetáculo. A consciência da força das imagens cria um zelo maior pela informação transmitida e interfere na seleção dessas informações, que é muitas vezes marcada pelo paternalismo.

O noticiário de televisão, em geral, procura assim criar um elo de confiança com seu público. O importante é mantê-lo ligado à programação da TV sem quebrar o compromisso de leveza e pura diversão. Dar a esse público a sensação de alívio, de dever cumprido, sensação de quem se julga, finalmente, bem informado. Na TV, a informação era mais do que precária, como já foi exposto. Vivia-se a era do *Jornal Nacional*, com editoriais que falavam pelo governo militar. Não eram eles os jornalistas, os redatores do que diziam: eram intérpretes, atores de uma fantasia, representações de uma autoridade fictícia que procurava se passar por real.

O presidente, referindo-se ao Jornal Nacional, revela a função anestésica do telejornalismo da Rede Globo naquele momento, cujo grande exercício consistia em diluir ao máximo, o verdadeiro impacto da notícia, transformando o Brasil em um país desprovido de emoção. Além, é claro, de revelar a ação da censura sobre a programação televisiva. Isto é, o telejornal era capaz de abordar no mesmo tom e com a mesma inconseqüência notícias banais e outras de extrema importância para o espectador, conferindo um mesmo tratamento a fatos relevantes e irrelevantes. Com isso, mobiliza em seus espectadores sempre o mesmo tipo de emoção.

A forma como foi estruturado o programa *Hora da Notícia*: um painel neutro de fundo e, à frente, sentados atrás de uma espécie de balcão, dois apresentadores e, eventualmente, um outro participante, um especialista em algum assunto ou comentarista. Isto é, era um programa jornalístico como qualquer outro. Não seria exatamente um programa de oposição ou de esquerda: seria um bom programa jornalístico, calcado nas boas regras do jornalismo, com a função de bem informar. Também ali os apresentadores não eram editores nem escreviam seus textos: eram leitores, intérpretes, intermediários entre a redação, repórteres, redatores, editores e o público. Os apresentadores do programa eram: Fabio Perez e Nemércio Nogueira.

O *Hora da Notícia* era como um telejornal qualquer, uma representação que dava à direção de jornalismo um poder de filtro e de interpretação. Por que um telejornal que se pretendia em oposição ao falso jornalismo de outros telejornais se apresentava assim, com os mesmos vícios formais, usando do mesmo poder de manipulação? Para Batista, não havia uma idéia revolucionária, uma busca de renovação formal do jornalismo na TV.

“Havia sim, a vontade de mudar os conteúdos da informação, fazer retornar o jornalismo a seu trajeto natural, o de investigação, de questionamento, de descoberta, como um serviço de informação real prestado à sociedade, uma proposta de consciência sobre os fatos”⁹.

O trabalho era visto como um cinema feito para a TV. Eram pequenos documentários de 3, 4 e até de 7 minutos feitos num só dia por um profissional de cinema que procurava enfrentar as questões da narrativa, da câmera, do significado das palavras e das imagens num filme.

Paulo Militello em sua dissertação de mestrado diferencia os dois formatos:

“o teledocumentário depende basicamente, de uma pauta e da produção e edição de matéria jornalística. Já o cinedocumentário era marcado pelo registro do fato enquanto, ponto de vista do cineasta/ realizador e, portanto, eminentemente autoral”¹⁰.

Uma das colocações feitas em relação aos produtos audiovisuais que se autodenominam “documentários” é justamente a liberdade de autoria. Ao contrário do modelo consagrado da reportagem, que mantém iconicamente a presença do repórter – em um recurso estilístico que diariamente a TV reitera, mantendo, também, o *off* como eixo do discurso narrativo apresentado na tela –, o documentário geralmente não apresenta seu realizador ou equipe de realização. E onde inserir a opção da reflexividade, conceito que Silvio Da Rin, em sua dissertação de mestrado, recorta como marco de mudança de direção da trajetória do documentário?

Denise Tavares em seu texto *Fronteiras entre Cinema e Jornalismo* argumenta que,

“essa discussão gira em torno da representação da realidade que o documentário elege como significativa e a necessidade ética de clarear ao espectador a autoria deste discurso. Portanto, ao incluir em sua narrativa estratégias de auto-reflexividade, o documentarista estaria possibilitando a quem assiste o audiovisual, a

⁹ J. B. Andrade, op. cit., p. 68.

¹⁰ MILITELLO, Paulo. *A Transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter*. Mestrado em Jornalismo, ECA/USP, 1997, p. 11.

necessária informação de que aquele fragmento da realidade apresentado é apenas um recorte balizado por um determinado ponto de vista. Desta forma não se enganaria o público quanto ao grau de “verdade” inscrito na obra”¹¹.

Esse novo modelo de se fazer documentário surge nos anos 60 e são incorporados a esse estilo o som direto e os planos mais longos, resultado de uma câmera na mão. Esta nova forma também incorpora a entrevista, um modelo que hoje o jornalismo de TV usa a exaustão, mas que na época era surpreendente.

Com a Ditadura Militar instaurada em 1964 e, mais ainda a partir do AI-5 em 1968, a produção filmica que quer revelar o Brasil real vivia um momento de crise. Assim, um espaço alternativo de realização passou a ser a TV. É a partir deste ponto de confluência que jornalismo de TV, vídeo documentário e cinema documentário no Brasil, podem ser vistos de forma imbricada, quando se pensa os recursos estilísticos que os contornam.

Tavares não acredita ser possível definir essas fronteiras sem cair em esquemas artificiais. Pois é difícil buscar estas cercas sem ignorar uma discussão já presente no campo do jornalismo, em relação à subjetivação inevitável e inerente à profissão, o que joga por terra todo o discurso positivista da objetividade jornalística.

¹¹ Denise Tavares. Fronteiras entre Cinema e Jornalismo. in: Fórum Nacional de Professores de Jornalismo, p. 4. <http://www.fnj.org.br/grupos.php?det=130>

4. A Rede Globo

Quando Ernesto Geisel chegou à presidência, em 1974, havia três alvos principais. O primeiro era manter o apoio majoritário dos militares reduzindo ao mesmo tempo o poder da linha dura e restabelecendo o caráter mais puramente profissional dos membros das forças armadas. A segunda meta do novo governo era controlar os “subversivos”. Geisel e Golbery concordavam que ainda havia subversivos no Brasil, mas sabiam que as forças de segurança eram um foco de oposição à liberalização e acreditavam que elas estavam superestimando a ameaça subversiva para promover seus interesses políticos. A terceira meta era o retorno à democracia, embora de uma variedade indefinida. Qual era a idéia de redemocratização de Geisel e Golbery? Ambos não tinham intenção de permitir que a oposição chegasse ao poder. Eles imaginavam uma democracia em que o partido do governo (ou até mesmo partidos) continuasse a mandar sem contestação.

O ano de 1974 teve duplo significado para João Batista de Andrade: primeiro o fim do telejornal *Hora da Notícia* e sua expulsão da TV Cultura, declaradamente visto como subversivo. E ao mesmo tempo a contratação de Fernando Pacheco Jordão pela TV Globo para o cargo de editor do *Jornal Nacional*, com isso o amigo convidou Batista para acompanhá-lo na nova empreitada. Sua função seria criar e chefiar em São Paulo o Setor de Reportagens Especiais.

Devemos sublinhar que foi durante o regime militar que se consolidou a indústria da comunicação no Brasil e em outros países, principalmente a televisão. Há uma especificidade na nossa estrutura de sistema comercial de televisão, cuja base partiu de uma estratégia do governo militar. A integração do território nacional só pode ocorrer com a expansão das telecomunicações. Isto permitiu ao lado da produção de conteúdos, um sistema de comunicação baseado no modelo de concessões de serviço de televisão para empresas privadas. Mas como esse sistema levou ao oligopólio e que consequências ele acarretou para a cultura?

A televisão de massa, como passou a se chamar depois, transformou-se, nessas condições, no principal meio aglutinador do conjunto da Indústria Cultural. Telecomunicações foi um setor em que os militares investiram pesadamente, garantindo, durante um determinado período, de 1969 a 1974, surtos de crescimento importante com efetiva modernização da estrutura produtiva. Isso tudo, respaldado por

um modelo de financiamento altamente irresponsável, baseado na expansão inusitada da dívida externa do país.

A expansão das telecomunicações permitiu de fato a integração do território nacional, tendo como contrapartida, do lado da produção de conteúdos, um sistema de comunicação baseado no modelo de concessões de serviço de televisão para empresas privadas, que permitiu a construção de um oligopólio altamente concentrado presente em todo o país, encabeçado pela Rede Globo de Televisão. O resultado levou a uma situação bastante conhecida e particular ao caso brasileiro, de articulação de interesses políticos e econômicos, em que a comunicação acabou cumprindo um papel de primeiro plano na estrutura do próprio sistema político do país. Assim, o concessionário da principal empresa de televisão em cada Estado, foi entregue à família ou ao grupo político local hegemônico.

“É esse modelo que garantirá às empresas de televisão, e muito especialmente à Rede Globo, realizar, do ponto de vista da produção de conteúdos, o trabalho de unificação do mercado nacional que os militares realizaram no concernente à infra-estrutura”¹².

A Rede Globo entrou com um aporte de capital estrangeiro importante para o momento, mas muito questionado à época, e com o apoio explícito do governo militar, adotando uma política de programação popular que lhe garantiu a conquista da audiência em tempo recorde. Essa relação com os militares era facilmente vista nos editoriais oficiais da ditadura que eram lidos por Cid Moreira dentro do *Jornal Nacional*.

Isto é, de uma maneira ou de outra, navegando na ambigüidade e na cumplicidade com a ditadura militar, esse sistema de TV procurou prosperar e adquirir identidade própria, independente, insinuando ao poder e ao público que essa independência não era perigosa, pois todos desejavam o mesmo: um país calmo, sem luta de classes, com respeito à livre iniciativa e aos monopólios (a própria TV foi se tornando um). Por isso, criou-se a idéia de que a TV era o verdadeiro olho sobre a vida brasileira: só o que era visto na telinha interessava. E foi assim, mascarando a enorme

¹² A. Simis, op. cit., p. 51.

intervenção política pela qual o Brasil passava, que a televisão se afirmou como núcleo da vida brasileira.

Mas a partir de 1974, novos desenhos pareciam se projetar, principalmente porque politicamente o país estava mudando. A luta armada tinha acabado e a abertura, sob o ponto de vista da população, já estava acontecendo. As tentativas de reorganização, de comunicação nunca deixaram de existir, a guerrilha aparecia mais porque era a forma dominante de luta. Na verdade, de acordo com Batista, “os intelectuais, jornalistas nunca quiseram pegar em armas efetivamente, estavam estudando, fazendo encontros, se rearticulando na forma legal de luta.”¹³

Além disso, essa ‘nova era’ também era anunciada em comedidos comentários na imprensa e na política: a era Geisel, ainda em fase de gestação a partir da indicação do General Ernesto Geisel como sucessor de Médici na Presidência da República, tendo como ideólogo o General Golbery do Couto e Silva, criador do SNI (Serviço Nacional de Informações) e teórico de uma geopolítica militar, apontado como um dos idealizadores da abertura política na controlada forma “*lenta, gradual e segura*”.

Dessa forma, pode-se inferir que o fechado sistema de TV brasileiro, conivente e oportunista, passasse a se preparar para essa abertura, sensível à crescente expectativa da sociedade por esse tempo de paz e respeito aos cidadãos, sentimento coincidente com o fim do “milagre econômico”.

Para a Rede Globo em particular, aquele era um momento diferenciado em sua história. A formação da rede nacional era recente, e o oligopólio que ela conquistaria nos anos seguintes ainda não havia sido definitivamente sedimentado. Com a pretensão de novos tempos trazidos por Geisel, a emissora, que antes de tudo era uma empresa privada cujo objetivo final é sempre o crescimento, devia sob a capa da subserviência absoluta, conquistar o público que deixava um pouco mais a mostra seu desejo de mudança. Precisava para isso de profissionais talentosos e muitos deles estavam no terreno da esquerda.

“Nossa contratação parecia um sinal, pois nosso trabalho era conhecido e, se não fosse para aceitá-lo, para que nos contratariam? Para aproveitar nossa capacidade puramente técnica? – essa não parecia uma resposta adequada. Eu, pelo menos, nunca tive

¹³ Entrevista com João Batista de Andrade nessa dissertação, p. 194.

o perfil de um técnico, sendo, pelo contrário, avesso às questões técnicas de minha profissão”¹⁴.

Esse foi um dos raros momentos em que a empresa buscou na sociedade elementos de renovação para recompor a credibilidade perigosamente arranhada, pelos laços com a ditadura e que poderiam ser fatais ao tamanho dos interesses e dos sonhos hegemônicos do setor. É quando o monopólio tem que se render um mínimo que seja ao pluralismo e à liberdade.

Além disso, a Rede Globo também precisava reforçar sua base em São Paulo, afinal era na capital paulista que havia os maiores patrocínios publicitários, era onde fechava-se os grandes negócios e consequentemente mais se arrecadava.

É preciso lembrar aqui de um outro lado da moeda que merece uma reflexão crítica. Trata-se da questão da rejeição da TV pela intelectualidade brasileira e pelos próprios cineastas, que não viram, com raras exceções, o potencial de comunicação e controle social embutido nessa nova conquista tecnológica pós-cinema e pós-rádio. Tratada com desdém, a TV brasileira viveu seus primeiros anos como uma espécie de refúgio cultural cercada de preconceitos, situação que só passou a mudar, de fato, no início dos anos 70 com a participação de importantes escritores e dramaturgos e também de cineastas na produção de novelas e programas jornalísticos.

A TV parecia assim confinada a interesses menores, sem futuro. Essa situação se agravava pelo espírito conservador de seus idealizadores e pela limitadíssima capacidade técnica, fatos que a tornavam ausente do clima de agitação social e cultural da década.

A entrada de “cineastas de esquerda” na Rede Globo, emissora que, na época, já se consolidava como hegemônica, chama a atenção. Muitos dos cineastas que passaram pelo Globo Repórter, entre eles Gregório Bacic, Hermano Penna, Maurice Capovilla, Eduardo Coutinho entre outros, seja sob a coordenação de Paulo Gil Soares ou Armando Nogueira, tiveram trajetórias ligadas às questões da revolução nacional-popular no Brasil dos anos 1960, especialmente com as formas de representação do popular discutidas pelo Cinema Novo.

Eduardo Coutinho, na época filiado ao PCB, foi convidado a filmar o segundo filme do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE – o primeiro tinha sido *Cinco Vezes*

¹⁴ M. R. Caetano, op. cit., p. 183.

Favela (Cáca Diegues, 1962). Maurice Capovilla nos anos 1960 escreveu artigos no *Jornal do Brasil* e na *Revista Brasiliense* que estruturam o Cinema Novo como movimento. Paulo Gil Soares, além de ter dirigido o longa-metragem *Memórias do Cangaço* (1965), havia participado como diretor de arte de três produções de Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). E João Batista de Andrade, envolvido com as questões revolucionárias da época, dirigiu o documentário *Liberdade de Imprensa* (1967), produção essa do Grupo Kuarto.

Em razão do seu caráter multifacetado (industrial, social, cultural e estético), a televisão

“é moldada tanto por fatores internos como por influências externas, abarcando um grande número de atores e instituições sociais na criação, na realização, na programação, na divulgação, na regulamentação, na crítica, no debate e no consumo de seu serviço e de seus produtos”¹⁵.

O que significa que a história da TV não pode ser limitada às questões políticas e econômicas, mas também deve-se incluir a história cultural. Igor Pinto Sacramento¹⁶ trabalha com duas idéias básicas:

- 1) a censura dos militares às produções culturais, como teatro, cinema e literatura, que recrudesceram nos anos 1970, é um dos motivos para entender o movimento que levou cineastas para a televisão, no caso a Rede Globo, que, como empresa, impedia o ataque da censura diretamente aos artistas ou profissionais. A empresa é que era censurada.
- 2) a fragmentação das utopias revolucionárias e a consolidação da indústria cultural no Brasil, na época, causadas por diferentes fatores, possibilitaram que a televisão ganhasse destaque central na vida cotidiana do país, mas não fez com que as ideologias de outrora, na televisão, se esvaziassem e se tornassem, pura e simplesmente, espetáculo, no sentido de alienação.

Tais artistas não tinham a liberdade de criação quando fora da televisão. Também não se efetivou na TV tudo o que havia sido proposto fora dela, em outro contexto histórico. Então, para entender o que teria provocado o êxodo desses cineastas

¹⁵ FILHO, João Freire. “A TV, os literatos e as massas no Brasil”. In: *Contracampo*, UFF, Rio de Janeiro, v.8, n.1^o, pp.105-124, 2003, p. 109.

¹⁶ Igor Pinto Sacramento. Brasil, da Película ao Vídeo: cineastas de esquerdo fazendo TV (1971-1979). In: Revista ECO UFRJ. <http://www.pos.eco.ufrj.br/revista/modules/wfsection/article.php?articleid=103>

é preciso, além de um estudo específico de análise da produção deles dentro e fora da mídia, um estudo histórico que aponte para as transformações (políticas, econômicas, sociais e culturais) que possibilitaram que a televisão descobrisse a “arte revolucionária” e fosse transformada por ela assim como a transformasse.

Esse “movimento esquerdista na TV” gerou diferentes imagens da realidade brasileira. Sacramento tenta perceber nessas imagens a expressão de alguns pressupostos da revolução nacional-popular desejada pelos artistas e intelectuais de esquerda no final dos anos 1950 e ao longo da década de 1960.

Ou seja, essa incorporação não se dá pelos modos próprios de produção intelectual e artística, mas pela adequação aos espaços que ela, a TV, tinha para ofertar, de acordo com seus interesses estratégicos. Assim, não é o cinema brasileiro que se incorpora à TV, mas alguns cineastas apenas.

4.A - O Trabalho na “Grande Mãe”

Designado para criar um *Setor de Reportagens Especiais*, João Batista formou sua equipe com nomes como o cineasta Penna Filho, o montador Reinaldo Volpato, o produtor Wagner Carvalho e uma repórter, Marília Gabriela em começo de carreira. Também contava com dois câmeras, um deles era Jorge dos Santos e dois assistentes, todos vindos da equipe do jornalismo diário. Em entrevista concedida, Batista revelou que o primeiro passo foi ensinar aos cinegrafistas a diferença entre câmera narrativa e câmera descritiva. Era importante que os cinegrafistas soubessem que o objetivo da câmera era buscar, captar as informações, o que gerava um conteúdo e consequentemente um conceito de filmagem; muito diferente da câmera usada habitualmente só para mostrar, exemplificar.

Havia apenas uma sala com máquinas de escrever onde se produzia especiais para vários programas da grade da Rede Globo: *Domingo Gente*, *Globo São Paulo Especial*, *Esporte Espetacular*, *Fantástico*, *Globo Repórter*, além de especiais esporádicos. A liberdade de criação era praticamente a mesma dos tempos do *Hora da Notícia*. Batista disse “às vezes a Central Globo de Jornalismo do Rio pedia algo específico, mas na maioria das vezes eu ficava inventando pautas e propunha para os programas.”¹⁷

O equipamento utilizado eram as câmeras Auricom, tudo era captado em 16mm e depois montado na moviola; o tempo médio de trabalho entre filmagem e edição na produção de programas longos (entre 40 e 60 minutos) era de duas semanas. Porém, apesar de trabalhar com uma estrutura melhor na Rede Globo, Batista não filmava mais do que três ou quatro dias.

O trabalho do cineasta político João Batista de Andrade dentro da estrutura do jornalismo televisivo brasileiro trouxe várias contribuições formais (estéticas) e ideológicas (temáticas) à estrutura e organização do jornalismo. Uma dessas mudanças, a mais significativa, era a questão do povo na TV. O povo, isto é, a população majoritária brasileira, mergulhada em dificuldades, renda miserável, terríveis problemas de habitação, saúde, educação, transporte, etc. – esse povo estava ausente dos noticiários. O objetivo, desde o trabalho no *Hora da Notícia* era recolocá-lo lá, fazer com que a sua imagem, coincidente com o que julgava-se ser a imagem do Brasil real,

¹⁷ Entrevista como João Batista de Andrade, p. 196.

ocupasse a tela elitista e ilusória dos aparelhos de Tv. A visão de uma democratização da tela e de interesse pelos reais problemas da sociedade, em contraposição às fantasias institucionais e à alienação reinante nos noticiários da década de 1970.

Para a quase totalidade dos repórteres, o mundo das notícias era suficientemente estreito para não englobar a questão social. O universo-fonte privilegiado eram as autoridades, não aquelas de um jornalismo verdadeiro, mas as autoridades-institucionais. O nobre, então, era entrevistar alguém importante, não somente políticos, mas autoridades de qualquer espécie, desde que da elite e famosos. Confundia-se autoridade institucional com autoridade jornalística, no caso de um afogamento, o centro da notícia devia ser a autoridade jornalística, ou seja, o afogado e não o chefe do Corpo de Bombeiros, que representava a autoridade institucional.

“Tivemos imensa dificuldade em implantar os primeiros traços de mudança, que acabaram se tornando mais claros só em nosso trabalho no Globo Repórter, para onde foi o Fernando também, depois de esgotada sua capacidade de negociação no Jornal Nacional. Pois bem. Diante de nossas idéias, de nosso passado na TV Cultura e instruídos pelo Chefe de Reportagem Laerte Mangini (profissional super eficiente, mas alheio às nossas preocupações), os repórteres tratavam de enfiar, em qualquer reportagem, imagens de povo ou inúteis entrevistas com populares. Com isso esperavam cumprir seus papéis nas mudanças propostas”¹⁸.

E era tal o descaso que somente as autoridades institucionais e os “especialistas” eram identificados na tela. O povo entrava só de coadjuvante, como enxertos que serviam apenas como álibi, conservando-se intactos os velhos conceitos de autoridade e de hierarquia. Apresentar o popular na tela e dar-lhe a referida individualidade através da sua identificação com nome e profissão soava não como obrigação naquele momento, mas sim como excentricidade.

O posicionamento da câmera diante da autoridade institucional e a diferente postura diante do cidadão comum, também contribuíram na construção ideológica dos fatos oficiais e conseqüente imagem banal do povo.

O programa *Globo São Paulo Especial* não tinha horário nem dia fixo, o objetivo era que fosse produzido sempre que um assunto importante e urgente

¹⁸ M. R. Caetano, op. cit., p. 187.

justificasse sua apresentação. O programa de estréia passou no dia 16 de abril de 1975. “*Procura-se um lugar para o homem*” aproveitou a indicação de Olavo Setúbal para prefeitura da cidade de São Paulo para ouvi-lo e registrar o que pensava sobre a cidade e quais os assuntos prioritários que pretendia resolver. De acordo com a crítica de Ari Torres o programa foi “telejornalismo de utilidade pública, produzido com inteligência, de modo a constituir espetáculo bem dinâmico, como é indispensável para a TV”¹⁹.

Ainda foram feitos dois filmes: em 1975 passava na Rede Globo a novela *O Grito*²⁰ que não apresentava audiência interessante para a emissora. Através de um pedido do Boni, Batista fez um especial chamado *O Grito em Debate* sobre a cidade de São Paulo para tentar melhorar os índices da novela.

Ainda em 1975 realizou dois programas para o *Fantástico*, o primeiro foi *Lenhador de Automóveis* que conta a história de um homem que vivia de desmanchar carros com machados, vendendo as peças usadas. O filme retratava o comércio de material usado e terminava desembocando nos catadores de lixo (no caso, o lixão da Raposo Tavares). O filme retratava dessa forma as famílias que viviam da cata do lixão (esse também foi o tema trabalhado no primeiro filme de sua carreira, *Catadores de Lixo*).

O segundo programa, *Vidreiros*, retratou os trabalhadores da indústria de vidros, mostrando suas técnicas e o aprendizado desse ofício, do artesanato aos processos industriais. A verdadeira questão trabalhada por João Batista tangencia a obra: os vidreiros, naquele momento, discutiam a questão salarial e ameaçavam uma greve em plena era de arrocho salarial e ainda por cima sob a ameaça repressiva do regime militar.

O Jogo do Poder foi feito para o programa *Esporte Espetacular* e exibido no dia 22 de março de 1975, às 17 horas. Aproveitando a explosiva e incomum amplitude que alcançara as eleições para a presidência do Corinthians daquele ano, a equipe dirigida pelo cineasta João Batista de Andrade se fixou em registrar o manejo de cordéis, nem tão esportivos, nem tão notórios, que é feito nos bastidores do futebol.

Imagens fugazes, conduzidas num estilo seco e populista, desnudam interesses geralmente ocultos da imensa massa de torcedores do popular time paulista: por trás da importância afetiva que o cargo oferece, há uma incontida ambição de poder político e

¹⁹ *Última Hora*, 18 de abril de 1975.

²⁰ Ambientada na cidade de São Paulo, a trama retratava o crescimento célere e desordenado das grandes cidades e os problemas de seus habitantes, abordando os conflitos entre os moradores do Edifício Paraíso. Escrita por Jorge Andrade, teve direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota.

escalada eleitoral. Manipulados, os torcedores apenas gritam, sofrem pela ausência de títulos há vinte anos, mas não influenciam nem decidem.

Embora de curto fôlego e marcada por um estilo eminentemente panfletário, a reportagem-documento resultou imparcial. Nela as mais representativas personagens têm oportunidade de se expressar: os candidatos se atacam reciprocamente; conselheiros opinam; antigos torcedores e expoentes se lamentam; e um pai-de-santo dá as unções necessárias ao evento.

O filme tem dois méritos: a tentativa inédita de penetrar na densa e obscura área político-social que envolve o futebol; e a representação irônica do sistema político brasileiro que faz, ironia acentuada no ultimo plano, em que o locutor diz “*o povo torce, mas não vota*”, enquanto, na imagem, vemos torcedores frustrados chutarem latas e incendiarem jornais nas arquibancadas após uma derrota de seu time.

E em 1976, Batista realizou dois trabalhos para o *Domingo Gente*: aproveitou a morte do famoso bandido Meneghetti e produziu um programa sobre ele. Rebelde, o cineasta preferiu trabalhar mais o lado anarquista que verdadeiramente delinquente do famigerado criminoso. Um filme que transmitia simpatia pelo personagem que morreu com quase 98 anos. O outro programa foi sobre o biólogo e compositor de sambas Paulo Vanzolini, um programa irreverente em que o estudioso especialista em lagartos falava de bichos e músicas com a mesma intensidade, em meio a vidros cheios de lagartos em seu laboratório.

4.B - O Globo Repórter

Dentre as dezenas de filmes feitos em quase quatro anos de Rede Globo, encontramos vinte um. O auge viria no fim do percurso de cineasta na TV, com os filmes *Caso Norte* e *Wilsinho Galiléia*, feitos para o *Globo Repórter*. Ambos são filmes fortes em que o diretor surpreendeu ao inovar na utilização de atores em documentários. Porém, antes das especificidades e importância dessas duas obras, falaremos um pouco sobre a história do programa *Globo Repórter* que veiculou uma série de documentários cujo objetivo principal era informar o público sobre as mazelas sociais do país.

Em nossas pesquisas encontramos duas referências que fornecem visões distintas do nascimento desse importante programa da Rede Globo de Televisão.

Paula Muniz é filha de Paulo Gil Soares²¹ e em seu texto *Globo Repórter: os cineastas na televisão*,²² relata as memórias do pai. A primeira referência à criação de documentários para a televisão ocorreu em 1967. Walter Clark era o diretor geral da Rede Globo, essa ainda era apenas uma emissora de televisão no Rio. Walter era um executivo de sucesso e sempre quis ser produtor de cinema. Por isso era cercado por Luiz Carlos Barreto e Glauber Rocha para co-produções; na TV, Walter queria documentários.

"Walter queria trazer gente de cinema para a televisão. Eu vinha de premiações internacionais por conta do *Memória do Cangaço* e ele me convidou para fazer um documentário sobre o Amazonas"²³.

A partir do convite, o cineasta partiu para Manaus junto com o fotógrafo Fernando Duarte e tendo como técnico de som José Antônio Ventura. Depois de meses de filmagens, diversos problemas técnicos (entre eles um gravador queimado) e a necessidade de uma montagem primária, o filme foi entregue, mas não foi exibido. Assim, Paulo Gil cortou laços com Clark.

²¹ Cineasta baiano parceiro de Glauber Rocha e contemporâneo ao movimento de efervescência cultural que invadiu a Bahia em meados dos anos 50, quando destacaram-se figuras como a de Walter da Silveira, na crítica; Eros Martins Gonçalves, no movimento teatral e na montagem de espetáculos; Lina Bo Bardi, na arquitetura.

²² Paula Muniz. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. In: ARUANDA.2001. <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogill.htm>

²³ Idem, op. cit.

De acordo com Muniz, quatro anos depois, o próprio Walter Clark apresentou o projeto *Globo Shell*, que pretendia produzir 24 documentários com dinheiro para pronto pagamento, compra de equipamentos e a possibilidade efetiva de realização de um trabalho profissional. Dessa forma, Paulo Gil Soares dirigiu os três primeiros documentários da série: *Arte Popular*, *Testemunho do Natal* e *Como Come o Brasileiro* - quando a Rede Globo, com Armando Nogueira e Joe Wallach, pediu ao cineasta para coordenar a produção dos outros documentários e convidar novos cineastas para realizá-los. O contrato seria de dois anos. Embora com alguns pequenos senões, como o gravador que não era síncrono com a câmera, a equipe começou a trabalhar em filme negativo colorido, sonorizado no laboratório de som da Cinemateca do MAM, no Rio. Carlos Della Riva e Goulart eram os responsáveis pela sincronização dos filmes com seu som direto; e a montagem era feita na moviola. No final de 1972, a Shell estava descontente com os últimos documentários da série. A proposta inicial de 24 documentários foi reduzida a 20 e por fim a Shell desistiu de continuar com o horário. O projeto saiu do ar.

Essa é uma versão dos fatos, em contrapartida, o trabalho de Valéria Balbi, *24 Fotogramas: Telejornalismo Independente – Origem do Globo Repórter*,²⁴ nos revela uma outra fonte da origem do programa.

De acordo com a autora tudo começou com a parceria entre a Produtora Blimp Film e a Rede Globo de Televisão. A Blimp nasceu em 1968, na cidade de São Paulo e teve Carlos Augusto Oliveira – o Guga – e Walter Carvalho como fundadores.

O primeiro contato com a Rede Globo de Televisão foi por meio de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, superintendente de produção e programação da emissora. A Blimp passou a prestar serviços para a TV Globo, produzindo vinhetas, aberturas de novelas e a captação de shows em película. Em 1973, participa da criação do *Fantástico* e passa a produzir matérias para esse programa. Como já fazia comerciais e documentários, a produtora tinha um parque tecnológico grande, composto por equipamentos sofisticados. Pelo próprio padrão de exigência do mercado publicitário, utilizava película 35 mm, com câmeras Arriflex, as mesmas utilizadas pela indústria cinematográfica mundial.

²⁴ BALBI, Valéria et alii. *24 Fotogramas: Telejornalismo Independente – Origem do Globo Repórter*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso (Unifiamfaam), 2006.

“A Rede Globo, no início dos anos 70, já era a maior rede de telecomunicações no Brasil. Apesar disso, encontrava grande dificuldade em comunicar-se com o público paulista, pois tinha um perfil excessivamente carioca, tanto no sotaque quanto no conteúdo. Para aproximar a empresa desse importante pólo mercadológico que correspondia a 70% do faturamento da emissora, Boni encomendou à Blimp Film, a criação de um documentário para ser exibido na data cívica de 9 de Julho, em comemoração aos 40 anos da Revolução Constitucionalista de 1932”²⁵.

A produtora foi escolhida por dois motivos, além de ser uma parceira antiga, a Globo não tinha estrutura em São Paulo e os equipamentos de televisão na época não facilitavam a locomoção: eram pesados e mais adequados a estúdios ou teatros, não oferecendo mobilidade ideal para a captação externa.

Assim nasceu o documentário *São Paulo, Terra do Amor*, feito em 1972, com direção de Guga de Oliveira, dono da Blimp e irmão do Boni, diretor geral da Rede Globo naquele momento. Com narração de Jardel Filho, astro da antiga Vera Cruz, o filme, que a princípio seria exibido somente em São Paulo, foi veiculado em rede nacional.

A estréia foi um sucesso de crítica e de audiência, o que levou a Globo a pensar em uma série mensal. Assim, a Rede Globo em parceria com a Shell (patrocinadora direta) e com produção da Blimp criou o *Globo Shell Especial*, programa que mensalmente levaria 1 documentário de temática cultural feito em 35mm para a tela da TV. Ou seja, Balbi defende o argumento de que o *Globo Shell Especial* nasceu da fecunda relação que já existia entre a Rede Globo e a Produtora Blimp.

De acordo com Balbi, o primeiro programa oficial foi o documentário *A Mulher Brasileira* (1972), também dirigido por Guga de Oliveira. A narração coube à outra atriz: Dina Sfatt. A idéia de usar locutores que não fossem os tradicionais jornalistas clássicos, mas sim atores, de preferência do casting da própria Globo, tinha a ver com a construção do texto, sempre dramático, mais humanizado.

Os outros dois programas iniciais foram *Crianças*, dirigido por Maurice Capovilla e *Velho Chico, Santo Rio*, dirigido por Guga. Estes episódios estabeleceram o formato dos documentários seguintes. A supervisão da série *Globo Shell* foi atribuída à

²⁵ Idem, op. cit., p. 7.

CGT (Central Globo de Telejornalismo), dirigida por Armando Nogueira. De acordo com Balbi, essa foi a primeira vez que a Globo terceirizava um projeto na área artística e jornalística.

Desse primeiro grupo faziam parte ainda Hermano Penna, Maurice Capovilla, Beto Salle, Sylvio Back, Walter Carvalho, Quindó, Roberto Santos etc. A possibilidade de captar imagens inéditas do Brasil com as câmeras leves do cinema, junto a uma linguagem não jornalística, quase dramatizada, criou um produto totalmente diferente, com perfil único, que levou o telespectador a conhecer um novo Brasil pelas lentes do documentário.

O sucesso do programa em matéria de audiência e público foi enorme, o que gerou a necessidade de programas semanais e não mais mensais. A ampliação da parceria Blimp Filmes e Rede Globo gerou o *Globo Repórter*, período esse também conhecido como dos cineastas na TV, representando uma contribuição do cinema para a dramaturgia e estética da televisão. Com o aumento da demanda e perfil único do programa foram cooptados vários cineastas para a televisão nesse momento. O fato de ser uma produtora independente proporcionava uma liberdade de criação maior. Plantou-se, dessa forma, uma nova forma de se fazer documentário radicalmente distinta do jornalismo, já que os filmes feitos dentro do conceito documental não têm a preocupação com o fato imediato, trabalhando com uma realidade atrás desses fatos iniciais.

“O documentário sobre o Rio São Francisco foi um divisor de águas e possibilitou a criação do programa Globo Repórter, graças ao sucesso de crítica e audiência. Esses foram fortes argumentos para o programa Globo Shell Especial passar a ser exibido em horário nobre, com periodicidade semanal. Ir ao ar todas as terças-feiras, às 21h30, elevava muito o custo do programa, que deixou de receber a chancela da Shell, chamando-se então Globo Repórter”²⁶.

O logotipo do *Globo Repórter* foi visto pela primeira vez na telinha em abril de 1973, ainda em caráter experimental. A estréia oficial aconteceu em 7 de agosto do mesmo ano, quando Sérgio Chapelin – que, junto com Cid Moreira, apresentava

²⁶ Idem, op. cit., p. 11.

também o *Jornal Nacional* – apresentou o documentário *Os Intocáveis*, sobre a Seleção Brasileira.

Balbi relata que a Blimp Film foi contratada novamente, por causa de sua estrutura: tinha três moviolas, quase duzentos funcionários, um staff que permitia fazer a quantidade de documentários exigida. A demanda semanal dos documentários exigiu um volume de profissionais e equipamentos muito grande. Assim, a Blimp montou oito equipes que, juntas, somavam mais de cento e cinquenta profissionais entre diretores, pesquisadores, roteiristas, editores, fotógrafos, câmeras, etc. A pauta era discutida na produtora. Os temas levantados eram sugeridos à Rede Globo, que escolhia os de seu interesse.

Terceirizar um conteúdo jornalístico, contratando uma produtora independente para fazê-lo, foi um caso atípico na televisão brasileira e ocorreu pelos diversos fatores já relacionados: custos, recursos técnicos e falta de pessoal especializado.

O produto jornalístico tradicionalmente pertence ao editorial da empresa, representando seu pensamento/posicionamento diante de fatos políticos e sociais. Desde o começo do jornalismo, o conteúdo e a abordagem de determinados temas refletem o pensamento dos acionistas. Como o Brasil vivia sob um regime ditatorial, obrigatoriamente os órgãos de comunicação tinham seu conteúdo dirigido aos interesses do poder vigente. Assim como as artes (mais notadamente a música) driblaram a censura através de artifícios como a metáfora, o pseudônimo e outros, muitos dos documentários produzidos pela Blimp conseguiram passar mensagens, ainda que subliminares, sobre a situação brasileira a uma platéia gigante, na mídia mais poderosa: a TV. Além do texto, havia o impacto da imagem.

A experiência cinematográfica dos diretores estabeleceu um novo padrão para o gênero. Os cineastas que vieram da ficção trouxeram um novo recurso: a utilização dos atores na reconstituição dos fatos narrados, empregando a dramaturgia no documentário. Também passaram a fazer os “docudramas” ou *Globo Repórter Reconstituição*, filmes que usam atores, profissionais ou não, para representar um fato, geralmente histórico. Entre os programas que receberam esse tratamento estão: *O Último Dia de Lampião* (Maurice Capovilla, 1972); *A Mulher no Cangaço* (Hermano Penna, 1976); *Padre Cícero e Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos* (Carlos Augusto Oliveira, 1977).

Esse formato influenciou, em termos de forma e conteúdo, os escritores de telenovelas que, a partir desta época, passaram a dar um enfoque menos folhetinesco e mais sociológico as suas tramas, conforme se observa em telenovelas como *Fogo Sobre*

Terra (1974), de Janete Clair, que pediu autorização ao diretor de *Velho Chico*, *Santo Rio*, para escrever uma ficção baseada no documentário.

A equipe básica era formada por diretor, fotógrafo, assistente, produtor, motorista e operador de áudio. Dependendo da temática, o narrador oficial, Sérgio Chapellin, era substituído por atores da Globo, que emprestavam maior dramaticidade à narrativa. Participaram como narradores: Lima Duarte, Dina Sfatt, José Wilker, Jardel Filho, Paulo Goulart, entre outros.

“O projeto Globo Repórter atraiu e formou grandes documentaristas e ficcionistas ligados ao cinema: Maurice Capovilla (*O Último Dia de Lampião, Do Sertão ao Beco da Lapa*); Hermano Penna (*Festas do Divino, A Mulher no Cangaço e O Raso da Catarina*); Roberto Santos (*Os Imigrantes*); Getúlio Oliveira (*Pantanal e Romanceiro da Inconfidência*); Marcos Matraga (*Padre Cícero e Os Pampas*); Silvio Back (*A Gaiola de Ouro*); Guga de Oliveira (*A Guerra de Canudos e Festas e Danças*); Antônio de Pádua (*Os Incríveis Anos 50*). Na direção de fotografia, trabalharam Walter Carvalho, Ronaldo Lucas Ribeiro, Hélio Silva e outros”²⁷.

O trabalho durou mais dois anos e durante esse tempo Balbi justifica a contratação de Paulo Gil Soares pela Rede Globo porque a emissora criou dois departamentos de reportagens especiais, um no Rio de Janeiro e outro em São Paulo. Paulo Gil ficou no Rio e João Batista foi o responsável pelo outro. O objetivo era diminuir a dependência em relação ao material terceirizado, já que esse algumas vezes era censurado e ao mesmo tempo criava-se um produto com a marca 100% Rede Globo.

Assim, a partir de 1974 os três núcleos do *Globo Repórter* passam a ser subordinados ao Departamento de Jornalismo da emissora, dirigido por Armando Nogueira. A luta contra a censura foi cotidiana para que trabalhos não fossem vetados, emplacando assim o máximo de documentários brasileiros na programação.

Por outro lado, Paula Muniz não esclarece exatamente como foi a passagem do *Globo Shell Especial* para o *Globo Repórter*,

“A partir da experiência do Globo Shell, Paulo Gil insistiu que se poderia fazer um programa de jornalismo aprofundado, com o formato de

²⁷ Idem, op. cit., p. 26.

documentário. Boni aceitou a idéia e pediu que se fizesse um piloto. O piloto foi feito mas ele não se convenceu de que aquele formato deveria ser usado de imediato e ordenou que nas primeiras experiências, num programa de 43 minutos úteis e 4 brakes comerciais, fossem desenvolvidos quatro temas diversos. Nascia o *Globo Repórter* com exibição às 23 horas de sexta-feira. A equipe tinha que ter jogo de cintura. Afinal, o programa era feito sob a ditadura militar, com sua censura e o medo dos militares criando uma outra censura, a interna, embora ela se limitasse apenas à temática - o que já era muito. Boni tinha ainda, uma outra preocupação que terminava por ser também um formato censório, os temas teriam que buscar audiência cada vez maior. Embora cercado de barreiras o programa crescia em sucesso, e com isso a Censura passou a ser mais rígida”²⁸.

De acordo com ela, aos poucos e por artimanhas da equipe, o número de temas por programa foi diminuindo e, antes que alguém “se desse conta”, a equipe já trabalhava com um único tema, dando a ele tratamento de documentário cinematográfico.

O *Globo Repórter* era um programa de autores, em que seus diretores primeiro conversavam com as pessoas, depois montavam seu equipamento para colher depoimentos e filmar imagens que seriam posteriormente usadas no programa. O tempo do programa era outro. A linguagem do programa era outra. A proposta do programa era outra.

Assim, cada diretor tomava conta de seu programa. Dessa forma, não se fazia mais do que um programa por mês. O ritmo de produção do programa era de cinema. O organograma era simples; um diretor; um diretor de criação, assim chamado como responsável pelas pesquisas e texto final, logo substituído pelo que seria o Chefe da Redação; editores que ficavam responsáveis pela orientação do programa; repórteres; cinegrafistas; operadores de áudio; produtores de jornalismo e seus produtores de campo e montadores de moviola. Nas viagens as equipes eram compostas de um produtor, um repórter, um cinegrafista e um técnico de som. O editor informava ao repórter o que queria e orientava a captação das imagens, entrevistas; analisava o material recolhido, organizava a edição, colocava o texto e fazia o corte final. Mas

²⁸ P. Muniz, op. cit.

algumas vezes, nas premências, um texto era escrito e gravado no tempo do programa e a equipe corria atrás de imagens produzidas ou de arquivo e o programa ia sendo recheado.

Muniz não apresenta um trabalho tão completo como o de Balbi, mas por ser esse um assunto ainda de poucas referências, sentimos a necessidade de expor nesse texto um pouco do que está sendo construído sobre a memória do programa *Globo Repórter*.

João Batista conta que ao entrar na Globo em 1974 criou primeiramente um Setor de Reportagens Especiais que era submetido ao Departamento de Jornalismo de São Paulo. A partir de 1976 (Batista não tem certeza da data), Fernando Jordão saiu do *Jornal Nacional* e foi para o Setor, elevando-o à categoria de Departamento de Reportagens Especiais (DRES) de São Paulo. Com isso, Batista deixou a função burocrática e se concentrou somente na direção dos filmes. Com a mudança de categoria outros cineastas integraram o grupo, Georges Bourdoukan foi contratado e o produtor Wagner Carvalho também começou a fazer documentários.

Havia também o DRES (Departamento de Reportagens Especiais) do Rio de Janeiro, que era dirigido pelo Paulo Gil Soares e ambos só faziam programas para o *Globo Repórter*. Batista também reforçou que seu setor nunca manteve nenhum contato mais próximo com a Blimp ou mesmo com Guga de Oliveira, apesar dos dois realizarem produções para a mesma emissora, como descobrimos numa nota de jornal²⁹.

O que percebe-se é uma grande autonomia por parte desses departamentos, o Padrão Globo de Qualidade ainda não estava sacramentado, assim como a censura interna, corporativa, que tem se mostrado mais incisiva e reguladora do que a própria censura militar, também não dominava plenamente as produções da casa. De acordo com Batista, “a gente tinha independência, era algo que incomodava bastante o Paulo Gil e o Washington Novaes (...) até mesmo porque a produção de São Paulo, por minha causa e do Fernando, tinha um viés político mais evidente.”³⁰

Assim, apesar do forte preconceito pelo fato da Rede Globo ser considerada “porta-voz da ditadura”, os cineastas encontraram no *Globo Repórter* oportunidade de

²⁹ No jornal *Folha de S. Paulo* do dia 24 de julho de 1975, em artigo intitulado “Reportagem do Apocalipse”, a crítica Helena Silveira faz referência à programação do *Globo Repórter* do dia 22/07/75. O tema do programa foi a poluição e seus males, o primeiro filme uma produção da Blimp Film que mostrava o problema da poluição na grande São Paulo e o terrível futuro reservado aos seus habitantes. O segundo filme, *Mercúrio no Pão de Cada Dia*, feito por João Batista de Andrade e a equipe de São Paulo. O que nos parece é que havia algum contato entre essas equipes sim.

³⁰ Entrevista como João Batista de Andrade, p. 200.

realização profissional. Muitos foram estigmatizados por estarem a serviço da Globo, apesar de tratarem de temas por vezes mais fortes e mais contundentes que qualquer cinema alternativo ousara abordar e de expressar essas mensagens a uma platéia muito maior.

Essas pessoas haviam feito jornalismo, cinema, alguns tinham livros publicados, todos foram ratos de cinemateca, todos tinham uma formação humanista acentuada, alguns haviam passado pelos Centros de Cultura Popular da União Nacional de Estudantes, alguns tinham sido vítimas da perseguição política da ditadura militar, tinham passado pela experiência da prisão política, todos acreditavam fortemente na cultura brasileira. Na verdade, o Globo Repórter mostrou para a televisão que existia a possibilidade de se fazer uma abordagem mais profunda dos assuntos.

A televisão representou para esses jovens uma janela aberta dentro de um sistema fechado pela censura do regime militar para exhibir suas crenças e ideologias. Mas, ao mesmo tempo nota-se que mesmo com o inimigo em comum (a ditadura), não houve uma união entre as frentes: Blimp, Paulo Gil e João Batista não interagiam na discussão e escolha dos temas para o *Globo Repórter*.

Globo Repórter Atualidade

João Batista de Andrade não chegou a produzir programas para o *Globo Shell Especial*, pois quando chegou à emissora o *Globo Repórter* já estava formado. O programa tinha quatro exibições por mês e era dividido em várias frentes: *Globo Repórter Reconstituição*, trabalhava mais com docudramas; *Globo Repórter Aventura*; *Globo Repórter Ecologia*; *Globo Repórter Pesquisa*; *Globo Repórter História*, que trabalhava com muito material de arquivo; *Globo Repórter Atualidade* e finalmente o *Globo Repórter Documento*.

Globo Repórter Atualidade abordava temas do momento, apresentando três documentários de até 15 minutos que eram veiculados somente para São Paulo, dois deles vinham do Rio de Janeiro e um era feito na capital paulista. Era um dos únicos que tinha periodicidade certa: todo mês tinha um.

O filme *A Batalha dos Transportes* foi um dos primeiros filmes feitos por Batista na Rede Globo, exibido em 5 de novembro de 1974, mostrava a loucura e a miséria do transporte urbano, o drama de passageiros e de motoristas, tudo através de uma narrativa violenta. Esse trabalho é uma referência clara ao curta-metragem *Ônibus*, feito para o *Hora da Notícia*. Trabalhando com o mesmo tema, Batista pode desenvolver um pouco mais o assunto, afinal, na Rede Globo, a metragem dos filmes era maior do que na TV Cultura, além da audiência que chegava a 80%.

Como era costume, o filme foi para o Rio, onde o diretor nacional do *Globo Repórter*, o cineasta Paulo Gil Soares, o remeteu à direção geral do jornalismo. O filme acabou vetado num primeiro momento, pois as eleições estavam próximas e era preciso não inflar os meios de comunicação com visões críticas da vida brasileira, porém, mesmo com o fim das eleições o filme continuou censurado.

A Escola de 40 Mil Ruas foi ao ar no dia 1 de abril de 1975 e falava sobre menores marginalizados e delinquentes. Através de depoimentos nas ruas, entrevistando crianças e adultos e mostrando os bairros periféricos da cidade, o filme conclui que o menor não é o problema: ele é apenas a vítima de uma situação. Filmado com positivo cor e 16 mm, foi a primeira filmagem feita no Recolhimento Provisório de Menores (RPM). O especial teve texto de Roberto Menezes e montagem de Helder Tito (esse na verdade montou praticamente todos os filmes de Batista feitos para o *Globo Repórter*).

Ao esbarrar com a censura, que queria a proibição do filme, a solução foi exibi-lo somente em São Paulo, alegando-se que a temática do filme só interessava para a

capital paulista. O filme chamou tanto a atenção que uma semana depois o assunto foi capa da *Veja*, o que gerou um tipo de repercussão nova para os programas, a crítica pós-exibição. Com isso Batista teve maior espaço na emissora.

Bóias-Frias, também conhecido como *Volantes: Mão-de-Obra Rural* passou no dia 3 de junho de 1975, tem roteiro de Fernando Jordão, fotografia e câmera de Jorge Santos. O filme tentou dar voz à esses trabalhadores avulsos que vivem do plantio e colheita das safras, principalmente de café, do interior de São Paulo. Focalizando o problema social dos cerca de 17 mil trabalhadores rurais, mostrava como eram recrutados pelos intermediários e de que maneira eles acabavam indo para as cidades, engrossando os cinturões de miséria em São Paulo. O filme chocou os fazendeiros locais que chegaram a fazer um movimento contra sua exibição para pressionar a Globo. Aqui, diferentemente dos dois primeiros filmes, não houve censura a obra.

Ainda em 1975 realizou *O Brás*, curta metragem feito para o *Globo Repórter Atualidade* que falava sobre o famoso bairro da cidade de São Paulo, os moradores falavam da história da região, como o lugar cresceu, um filme de acordo com Batista, bastante poético.

Ainda em 1976 realizou *Desaparecidos*, filme que vasculhou a realidade dos desaparecidos numa grande cidade como São Paulo, revelando a intensa carga social desse problema. Partindo de um anúncio de jornal (esse um método bastante utilizado por Batista) que falava de um desaparecido, o cineasta começou investigando o próprio local, tentando identificar um endereço em meio à miséria da periferia de São Paulo. Depois, analisando casos gerais como depoimentos familiares e destinos prováveis, como a morte, a loucura, a prisão ou mesmo a fuga, o cineasta expôs as delegacias com imagens de celas superlotadas, mostrando a impotência e o desinteresse policial. Depois o Instituto Médico Legal (IML), espécie de retrato sujo e terminal do problema. Nas seqüências finais, os indícios de que o desaparecido tinha passado há pouco tempo no ultimo local da filmagem, um cubículo imundo dentro de um cortiço.

Em 1977 filmou *Praça da Sé*, documentário sobre o significado político e social da praça da Sé. A partir da implosão de um prédio tradicional da região, freqüentadores questionam os destinos da praça que sempre foi uma das referências da cidade.

Globo Repórter Documento

A série de filmes que apresentaremos agora faz parte do *Globo Repórter Documento*, programa esse cujo formato de 45 minutos proporcionava abordagens mais profundas sobre um tema.

Mercurio no Pão Nosso de Cada Dia feito foi exibida em 22 de julho de 1975, junto com outro especial feito pela Blimp Filmes. O tema do *Globo Repórter* naquele dia era uma análise dos problemas da poluição no Brasil. O primeiro filme exibido foi o documentário da Blimp que focalizava principalmente a poluição do ar em São Paulo, suas origens e conseqüências. A produção da equipe da Globo de São Paulo passou em seguida.

Nesse curta-metragem, Batista sai da cidade de São Paulo e vai para Salvador mostrar os problemas dos moradores dos Alagados, favela da capital baiana, que em meio a possível contaminação da área por mercúrio, relutavam em desocupar a área que seria desapropriada pelo governo, já que não tinham para onde ir. Nesse filme, Batista expõe o duplo descaso do governo: primeiro com contaminação da área e segundo com a forma como a desapropriação estava sendo gerida.

Em 1976 João Batista de Andrade realizou para o *Globo Repórter Pesquisa*, o documentário *Boa Esperança: Viola Contra Guitarra*. Com fotografia de Jorge dos Santos e montagem de Reinaldo Volpato e Helder Tito, o filme vasculhou o sentido de progresso numa cidade do interior através das preparações e comemorações do aniversário da cidade, Boa Esperança do Sul, em São Paulo. O filme evidenciou a idéia de que o progresso vinha de fora e as manifestações artísticas revelaram os conflitos entre o passado e o desejo do futuro, na disputa pública, em show musical, entre violeiros e roqueiros. Ao final do show, o apresentador perguntou ao público quem era o vencedor: a viola ou a guitarra. O filme quase virou série de TV.

Os outros dois filmes aqui expostos foram feitos por João Batista de Andrade já fora do quadro de funcionários da Globo. O próprio *Globo Repórter* já estava bem diferente, depois do episódio *Wilsinho Galiléia* (que será discutido no próximo subcapítulo), a emissora tomou uma série de medidas que restringiram a liberdade de criação dos cineastas, assim, em 1981, ano em que fez *Por um Lugar ao Sol*, o programa já estava na fase teledocumentário, o que significou um privilégio na atuação do repórter, tornando o factual mais importante no processo de produção. Em termos de linguagem, os roteiros produzidos para o *Globo Repórter* no antigo formato

cinedocumentário eram ideológicos e dessa forma, o diretor do programa sempre assumia uma posição política, o que deixou de existir no formato teledocumentário, que era mais rígido e superficial, bem próximo ao que vemos no *Globo Repórter* de hoje em dia.

Por um Lugar ao Sol tem duração de 25 minutos e produção da Rede Globo, porém, a direção de produção foi feita por Assunção Hernandez (sua sócia na Raiz Produções). O filme analisou e denunciou a falta de estrutura nas escolas de 1º e 2º graus, a formação deficitária dos professores, a falta de vagas e verbas. Além disso, também teve o mérito de ter emplacado uma entrevista com o grande mestre Paulo Freire, que naquele momento estava censurado.

Já seu último filme para o programa, *1932/1982 – A Herança das Idéias* foi uma produção encomendada pela Rede Globo para comemoração dos 50 anos da Revolução Constitucionalista de 1932. Foi produzido a partir de pesquisas realizadas junto à historiografia nacional, incorporando depoimentos de velhos combatentes e cenas reais de batalhas filmadas por um cineasta paranaense. Feito em 16 mm, tem 60 minutos e teve equipes de produção em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre eles o prestigiado Adrian Cooper fazendo fotografia e câmera.

Caso Norte e Wilsinho Galiléia

Mas foi com seus dois últimos trabalhos como funcionário contratado da Rede Globo que João Batista de Andrade atingiu o ápice de sua carreira de documentarista. Partindo de temas comuns ao noticiário policial, o autor criou um documentário que antecipou e ao mesmo tempo subverteu o tratamento estético tradicional dado hoje em dia aos programas do gênero denominado “mundo cão”. *Caso Norte* e *Wilsinho Galiléia* são o melhor exemplo da síntese de várias idéias trabalhadas nos primeiros 15 anos da carreira do cineasta.

Em 1977 realizou o contundente *Caso Norte*, produzido por Fernando Jordão. Utilizando o recurso da dramatização com a participação de atores, o documentário partiu de uma notícia ouvida no rádio sobre um crime envolvendo migrantes na Barra Funda. Numa briga de bar, um guarda particular de uma empresa atirou e matou um trabalhador, ferindo outro também. O tema migrantes, tão bem trabalhado no curta-metragem homônimo feito para o *Hora da Notícia* em 1972, tomou novo fôlego nesse média televisivo e posteriormente, em 1981, resultou num de seus maiores clássicos ficcionais: *O Homem que Virou Suco*.

Partindo de um fato policial, seguindo o estilo de trabalho na TV Cultura, em *Caso Norte* João Batista inovou mais, avançando para o experimentalismo com atores, o filme vai desconstruindo a vertente policial para desvendar as vidas envolvidas.

Trabalhando com a câmera de forma participante e narrativa, a mesma age como investigadora, revelando detalhes dos acontecimentos, apontando locais, caminhando em becos, numa proposta narrativa e de uso da câmera inteiramente a serviço do despolicamento da visão jornalística, isto é, mostrando que por de trás de uma notícia policial se escondia, geralmente, graves questões sociais.

“Então, logo de início criamos uma linguagem, uma forma narrativa de câmera participativa, uma câmera que procura. (...) E assim seguia o filme, de descoberta em descoberta. Logo no segundo dia eu resolvi colocar atores para representar as pessoas envolvidas. Levei os atores para o local e documentei suas conversas com as pessoas. Os

atores quase brigam no final, cada um defendendo o seu personagem pelas suas qualidades”³¹.

É um filme feito de várias partes: de acordo com o cineasta, no primeiro dia ele filmou tudo da forma documentária. No fim do dia pediu atores, assistente de direção, maquiador, figurino; a vontade de fazer algo diferente foi instintiva, algo de improviso, não houve tempo e muito menos uma reflexão no uso da encenação. A encenação também não era algo novo para Batista que já havia trabalhado com Antonio Fagundes e Gianfrancesco Guarnieri no documentário *Eterna Esperança*, em 1971. Num ambiente onde as fronteiras sempre foram rígidas, “para mim não tinha esse problema, até porque eu já tinha quebrado muito coisa no *Liberdade de Imprensa*, a idéia de câmera objetiva, de filmar a realidade tal qual ela é.”³² Um outro incentivo foi um concurso interno de criatividade promovido pela central da rede, que decidiu premiar produções de suas emissoras regionais. *Caso Norte* foi feito para esse concurso.

A mistura de ficção e documentário nos sugeriu que o filme fosse um docudrama, em suma, um documentário dramatizado com personagens encenando uma história real, no caso a reconstituição de um crime. Outro fator que nos fez conceituar o filme dessa forma: o gênero docudrama surgiu na esteira dos seriados que fizeram sucesso com o tema policial. Crimes hediondos, desastres, acidentes, mortes, contravenções penais ou ações policiais de sucesso são alguns dos mais requisitados assuntos dos roteiros dos programas do gênero docudrama.

A entrevista com o cineasta nos foi crucial nesse assunto, ao ser questionado Batista foi categórico em afirmar que seu filme não é um docudrama, sua explicação embasada em larga experiência nos convenceu. *Caso Norte* é muito mais do que um documentário dramatizado, não é simplesmente um filme de reconstituição, mas sim de reconstituições, de várias narrativas.

É um documentário de etapas: primeiro João Batista filmou os atores conversando com os personagens reais; depois eles estão se maquiando no bar, se preparando para filmar e então contam para a câmera o que ouviram; na terceira etapa eles dão sua opinião sobre o que ouviram. São fases distintas, como se fosse filmes que se sobrepõe. Usaremos as palavras do cineasta para descrever melhor o processo:

³¹ M. R. Caetano, op. cit., p. 229.

³² Entrevista como João Batista de Andrade, p. 206.

“O primeiro filme é o que eu filmei no documentário ali, é o que se conta no bar. No segundo filme eu vou buscar os personagens reais que participaram, não os que estão contando, eles contam tudo de novo. (...) Se eu quisesse montar um filme só com os personagens reais contando seria um outro filme, é a segunda narrativa. A terceira narrativa filma os atores conversando com os personagens reais, cada personagem fica contando para o ator o que aconteceu. A quarta vez que eu conto o filme, os atores contando o que ouviram, eles já contam versões diferentes dos originais, eles encontram uma nova forma de narrar. A quinta narrativa é quando os atores começam a dizer o que eles acharam, qual a opinião deles sobre os personagens, aí contam tudo de novo, porque participaram, qual a versão, já que na verdade eles estão dizendo que fulano fez isso, mas na verdade não foi. Por isso que eles se desentendem e começam a brigar com os atores. Na sexta narrativa eu conto a mesma história agora dramatizada e representada pelos atores. (...) Tem uma quantidade enorme de histórias que vão sendo retomadas e é sempre a mesma história, então, não é a simples dramatização de uma situação, eles estão vivencialmente como eu estou, como autores.”³³

Ou seja, o que Batista faz é colocar os atores na realidade, no filme, assim como ele autor está. O que ele propõe é que os atores entendam aquela realidade e passem a propor também novas formas de interpretar aquela realidade. Isto é, o ator aprende no processo e transmite o que ele aprende.

Caso Norte também antecipou dois programas de muito sucesso feitos em momentos distintos da televisão brasileira. Na época do crime da Barra Funda, Gil Gomes começava sua carreira de repórter policial. Sua narrativa era dramatizada e fazia grande sucesso no rádio, mas sua imagem ainda não era conhecida. No final da década de 1980 foi criado o telejornal *Aqui Agora* que, justamente com Gil Gomes, revirava de ponta cabeça a proposta de Batista. O objetivo do *Aqui Agora* era chafurdar o terreno policial como um espetáculo público, oferecendo a visão policial das questões sociais, exatamente o oposto de Batista que partia de um fato policial, procurando o social.

“Meu sangue fervia, eu sabia o que estava por trás desses estigmas. Reunia minha equipe e lá íamos nós

³³ Entrevista como João Batista de Andrade, p. 207.

tentar a “contra-informação”, isto é, a revelação da cruel realidade dessas pessoas marginalizadas pelo modelo concentrador da política econômica da ditadura militar”³⁴.

O recurso das reconstituições dramatizadas do crime viria a ser muito utilizado num outro programa, recriado pela Rede Globo na metade dos anos 1990, o *Linha Direta*. Enquanto esse constrói uma narrativa que explora o prazer da investigação e incita o público a “caçar o assassino”, *Caso Norte* partia de um criminoso confesso e mostrava que, antes do crime, ele era um trabalhador honesto, um estudante dedicado, um homem de família cheio de sonhos. Enquanto *Caso Norte* procura as motivações sociais das quais o crime é um reflexo, o jornalismo policial tradicional opta por enfatizar as motivações pessoais, passionais.

Dessa forma o filme intercalou recursos de dramatização e recursos de distanciamento, evitando que o público tivesse uma adesão emocional inconsciente, despertando a emoção associada ao raciocínio. O resultado desse processo contrastava radicalmente com as leves imagens produzidas e difundidas nas TVs pelo regime militar.

Essa mistura entre ficção e documentário é muito bem combinada retornando ao documental com a prisão do vigia sendo feita por policiais reais, profissionais. Depois de mostrar durante todo o filme as reais condições dessa massa que deixa sua terra e vem para São Paulo, reforçando a enorme exploração que sofrem dentro do sistema social brutal e injusto em que vivemos. O documentário termina com a exposição de seu objeto inicial: o vigia nordestino que matou seu conterrâneo, já na cadeia.

Quando conhecemos o “bandido”, José Joaquim de Santana, descobrimos que é um pernambucano pai de quatro filhos, que recebia um salário irrisório trabalhando como vigia armado para sustentar sua família. É simplesmente impossível encará-lo como o vilão da história. Suas lágrimas e seu arrependimento não são reflexos somente da morte que causou, mas sim da situação de desespero em que sua família se encontra sem ele, provedor do sustento. Ele é mais um homem que, numa terra onde a desigualdade social impera, ficou a mercê da “lei dos homens”, essa, tendo sido feita por aqueles que de nada padecem, não tem nenhum problema em julgá-lo simplesmente como um assassino, ou seja, um homem que sem motivos tirou a vida de alguém.

³⁴ M. R. Caetano, op. cit., p. 168.

Partindo de um fato comum na cidade de São Paulo, trazendo à tona problemas relacionados com a vida na cidade, de preferência, envolvendo migrantes nordestinos, João Batista de Andrade tentou revelar a vida das pessoas envolvidas, buscando a realidade das relações numa cidade grande.

A mídia foi atingida de modo especialmente rigoroso pela repressão. Os censores controlavam o rádio e a televisão porque seus proprietários podiam ser ameaçados com a perda de suas concessões (dadas pelo governo) ou através de pressão sobre os anunciantes. Assim, o rádio e a TV foram incapazes de assumir qualquer posição contrária ao governo nos anos iniciais de Geisel.

O que houve na história das telecomunicações no Brasil foi um Estado ativo, empenhado em contribuir para o desenvolvimento das empresas privadas de rádio e televisão, especialmente no período da ditadura militar, oferecendo suporte tecnológico, fazendo vistas grossas à entrada ilegal de capital estrangeiro, renunciando impostos, bancando anúncios publicitários e outorgando concessões à aliados políticos.

“Em relação à utilização política dos meios de comunicação de massa, pode-se dizer que 1964 completa o processo iniciado em 1930. Se Vargas soube usar com eficiência o rádio e o cinema para subordinar as oligarquias regionais ao seu projeto, os generais de 64 vão montar uma sofisticada rede de telecomunicações capaz de servir como um dos principais sustentáculos para sua política autoritária e centralizadora”³⁵.

Em decorrência dessa política, aprofundou-se no início da ditadura a articulação do governo com a empresa que ia se tornando a principal concessionária de serviços de rádio e televisão no país. Criada em 1965, a TV Globo alcançou a liderança da audiência no final da década de 1960, mas se tornou hegemônica nos anos 1970, quando passou a ser transmitida em rede para todo o país. Mas o campeão de audiência e de hegemonia era o *Jornal Nacional*. Pela primeira vez no ar, em 1969, o jornal era o primeiro programa televisivo a entrar em rede nacional e a mostrar diariamente para os brasileiros um Brasil na TV.

A Rede Globo promoveu uma “integração nacional ao nível do imaginário”³⁶, baseada na integração tecnológica que já está sendo feita pelos governos militares. Se

³⁵ FILHO, Leandro Leal. *Através das Câmeras*. São Paulo: Summus, 1988, p. 31.

³⁶ M. R. Khel, op. cit., p. 170.

por um lado, a Globo manteve-se fiel a suas origens no curso de quase toda a ditadura, proporcionando, assim, a produção de informações favoráveis ao regime militar, como as notícias sobre a expansão da Transamazônica e sobre a vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970 no *Jornal Nacional*, não podemos nos esquecer, porém, dos momentos em que houve desacordo entre a ideologia do regime militar e a produção da Rede Globo. Momentos estes marcados pela censura.

Ao mesmo tempo em que a televisão avançou no Brasil como principal meio de comunicação, cresceu a preocupação dos militares com a sua programação. A partir do AI-5, em 1968, a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) passou também a censurar a televisão, ampliando o que já fazia com o teatro, a música e o cinema. De maneira mais ostensiva, a censura à televisão tomou força em 1970, com a promulgação do Decreto-Lei 1.077, de 26 de janeiro daquele ano, que também se destinava à eliminação de imoralidades dos livros e das revistas.

“A censura se amparava na preservação de uma cultura moral conservadora, coibindo também qualquer tipo de abuso das emissoras de televisão no que concerne às questões políticas, procurando, com isso, manter na televisão uma imagem idílica da sociedade, baseada em valores cristãos, afeitos à família”³⁷.

Construía-se com extremo otimismo o destino da nação e a censura era responsável por cortar imagens pessimistas e imorais das expressões artísticas e da mídia. De acordo com Ridenti ainda criou-se, na época, então,

“uma forte tensão entre a imagem do país como país do futuro (que legitima a vocação do brasileiro para ser otimista) versus a imagem do Brasil como um país cheio de problemas, cujas soluções não são fáceis de divisar”³⁸.

Se houve censura aos cineastas de esquerda antes deles ingressarem na Rede Globo, depois também não foi diferente. O *Globo Repórter*, teve uma produção crítica da realidade brasileira (especialmente a que foi dirigida por tais cineastas), o que, por

37 RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000, p. 49.

38 Idem, op. cit., p. 21.

um lado, agradava a emissora no que se refere à elevação do “padrão de qualidade”, mas que, por outro, forçava a emissora a censurar a proliferação de temas dessa ordem para evitar problemas com a censura.

Ou seja, dentro da lógica da censura, a Globo valia-se de dois expedientes: o primeiro era de acatar com todo o cuidado as ordens emanadas da censura e o segundo era complementar os cortes e vazios do noticiário com uma censura própria. Os agentes federais transmitiam proibições praticamente diárias que, em algumas redações, eram afixadas no quadro de avisos.

O formato do *Globo Repórter* variou entre os programas recheados de reportagens (com uma média de três por programa) sobre diversos temas e os documentários (um por programa). Da produção nacional feita pelos cineastas de esquerda nos anos 1970, Militello, em sua dissertação de mestrado, observa que os filmes mais interessantes são os que tiveram como temática a realidade brasileira apesar de eles terem dirigido documentários com os mais variados temas. A emissora, muito preocupada com os temas propostos pelos cineastas vetava a realização do projeto ainda na feitura do roteiro ou, até mesmo, com a produção realizada.

Sacramento faz uma excelente análise de como João Batista, que ficou por quatro anos no *Globo Repórter*, entre 1974 e 1978, “é exemplar no conflito entre as posições ideológicas dos cineastas com a posição de neutralidade por meio da obsessão pela técnica da Rede Globo”³⁹.

Em 1978, João Batista de Andrade fez o documentário *Wilsinho Galiléia*, seguindo a linha de misturar depoimentos e encenação, para contar a história do criminoso Wilson Paulino da Silva, que desde os 14 anos já vinha colecionando mais de dezessete homicídios e assaltos à mão armada e que, pouco antes de fazer 18 anos, foi fuzilado numa emboscada da polícia, que invadiu a casa onde estava foragido. Dividido em duas partes, o programa iria ao ar às 21 horas dos dias 31 de outubro e 7 de novembro. A censura proibiu a exibição em todas as instâncias.

“Proibido, tornou-se um filme maldito, exatamente por ter criado um problema de relacionamento da TV com o regime tutelar dos militares. E, para que o episódio não gerasse mais frutos incômodos, o próprio programa ‘Globo Repórter’, já sobejamente vigiado, passou a um controle mais rígido ainda, a ponto de, em perspectiva, inviabilizá-lo. Em pouco

³⁹ I. P. Sacramento, op. cit.

tempo o programa sairia dos cinemas para cair nas mãos dos repórteres de vídeo, encerrando mais uma rica experiência de casamento entre TV e cinema brasileiro”⁴⁰.

Wilsinho Galiléia é um longa-metragem misto de ficção e documentário que seguia a experiência de *Caso Norte*. Foi filmado como uma investigação, mas teve na atuação dos atores a interpenetração necessária no tecido documental. Eles atuaram na reconstituição das ações, assassinatos, assaltos e na própria morte do personagem.

O tema do filme foi tratado como ferida, com um clima latino-americano ajudado pela música. Os personagens foram expostos com uma evidente compaixão, ou seja, a dor de ver a infância tratada como problema policial. O documentário mostrava a forte impressão do bandido no imaginário popular e como havia pessoas que falavam bem dele. Era ao mesmo tempo visto como um rebelde e uma pessoa que agradava os amigos e crianças apesar de toda a sua violência. Isso irritou profundamente a censura. Batista tentou entender o fenômeno Wilsinho e, ao mesmo tempo, compreender que sua violência era parte integrante do próprio mito. A denuncia dessa violência, pura e simplesmente, não servia para combatê-la.

Como de costume, os produtores do *Globo Repórter* enviaram o programa um dia antes de sua exibição, para a Censura no Rio, como contou Paulo Gil Soares na matéria intitulada “Wilsinho Galiléia – censura explica a proibição: ‘não é filme para entrar em casa de família’”⁴¹. Mas, não houve autonomia para conseguir a liberação do programa, que foi enviado para Brasília no mesmo dia em que iria ser exibido. Depois de muita insistência, cinco censores (normalmente aparecia um) foram à sede da emissora no Jardim Botânico e solicitaram que *Wilsinho Galiléia* só fosse exibido às 23 horas – e não às 21 horas quando o programa ia ao ar tradicionalmente.

Às 16 horas, veio o comunicado oficial de que o programa não poderia ser exibido, Rogério Nunes, chefe da Censura Federal, respondeu ao jornal que o filme foi proibido “*devido a sua mensagem não se adaptar para a televisão.*” Ele ainda completava que o documentário também não poderia ser exibido no cinema. Mesmo assim a emissora solicitou avaliação do então ministro da Justiça, Armando Falcão, que

⁴⁰ J. B. Andrade, op. cit., p. 115.

⁴¹ Jornal do Brasil, “Wilsinho Galiléia – censura explica a proibição: ‘não é filme para entrar em casa de família’”, 02/11/1978, p. 9.

foi categórico em fazer a afirmação usada na manchete do jornal: “esse filme não vai passar nas casas da família brasileira”⁴².

Wilsinho Galiléia é uma overdose de miséria e conflito social. Da mesma forma que *Caso Norte*, o filme explorou uma forma inovadora de representar a violência, sem sucumbir as tentações do espetáculo, despertando no público a consciência do problema e revelando as causas dessa situação. Depois de mais de 20 anos de governo militar, a imagem da família,

“não poderia ser outra: pais e mães eram entendidos, acima de tudo, como ‘educadores dos lares’, que deveriam buscar, em relação aos filhos, o ‘fortalecimento do caráter nacional, da moral e dos bons costumes’”⁴³

O que não se aplica, de maneira nenhuma, à família de Wilsinho, que não poderia ser retratada e exibida para milhares de casas de família, podendo influenciá-las negativamente com tão mau exemplo.

O caráter de denúncia do programa impressionou o chefe da Censura Federal. Ao dizer que o filme não se adaptava à televisão, ele cobrava da Rede Globo a submissão de se calar diante dos problemas sociais do Brasil e, mais, não utilizar o seu alcance nacional para produzir críticas da realidade brasileira, mesmo que, na época, como já exposto aqui, certas produções do *Globo Repórter* já tivessem feito isso.

O filme mostrou a permanência de graves problemas de relacionamento da cultura brasileira com o Estado ainda nesse ano de 1978, às vésperas da Anistia e com o processo de redemocratização caminhando a passos largos independentemente da vontade dos próprios dirigentes. A própria insistência da Globo em liberar o filme revelou também a existência de conflitos entre o sistema de TV e o Estado autoritário, num momento em que a sociedade caminhava para a abertura. Esse tipo de controle, evidentemente, não convinha às empresas de comunicação, que tinham de manter viva sua relação com o público e com seus sonhos maiores, relação que saíra profundamente ferida nos episódios dos movimentos sociais e greves, ocorridos à mesma época, e que não contaram nem com a adesão ou, pelo menos, compreensão, nem com a cobertura televisiva.

⁴² Idem, op. cit.

⁴³ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: propaganda, ditadura e imaginário no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 132.

É interessante notar que, se a reação inicial da Globo mostrava um desejo de independência e mais liberdade, a proibição repercutiu intensamente em outros meios de comunicação, gerando até mesmo editoriais na grande imprensa, o que era sintomático da urgente necessidade de acelerar o processo de abertura democrática.

João Batista procurou mostrar a maior consequência da desigualdade social: a produção cada vez maior de mais marginais. O cineasta não procurou desconstruir ou mitificar o bandido. Sua intenção, no decorrer do filme, especialmente nas falas emocionadas de Dona Eliete, mãe de Wilsinho, foi colocar a questão não no indivíduo, mas na sociedade brasileira da época que produzia tais marginais. O Estado autoritário construía o Brasil sob a lógica do “milagre econômico” e da “integração nacional”, deixando fora do “Brasil Grande” todos aqueles que não podiam consumir “estilos de vida” da classe média.

Na época, o filme não pode ir ao ar para criticar, por meio da figura de Wilsinho, a asfixiante desigualdade social que gerava um segmento enorme de marginalizados, muitos deles “optando” pelo crime.

“Encontrei os negativos do ‘Wilsinho’, que ficaram desaparecidos por vários anos, no chão da antiga sala do ‘Globo Repórter’. (...) O material foi recuperado pela Cinemateca Brasileira (com o apoio da Cinemateca Francesa e do Museu Pompidou), sendo então, exibido no museu francês”⁴⁴.

O filme só foi exibido no Brasil 24 anos depois, no Festival Internacional de Documentários (*It's All True*) de 2002.

Depois desse episódio João Batista de Andrade pediu demissão da Rede Globo, voltando sua câmera para o cinema de ficção principalmente. Na verdade o primeiro passo nessa direção foi dado ainda em 1977, antes de fazer *Caso Norte*, Batista retorna ao cinema ficcional com *Doramundo*. Baseado no romance homônimo de Geraldo Ferraz, o filme narra a história de uma pequena cidade da serra do Mar, rebatizada pelo escritor de Cordilheira, que sob um ambiente de névoa e pouca luz, abriga uma série de

⁴⁴ M. R. Caetano, op. cit., p. 238.

assassinatos. Usando um artifício muito comum na época, o filme constrói uma história de dupla leitura; apesar de se passar em 1939, *Doramundo* é um dos melhores retratos da situação política brasileira dos anos 70, mostrando com sutileza a opressão inerente ao sistema. Foi com isso o grande ganhador do Festival de Gramado de 1978 nas categorias melhor filme, diretor e cenografia.

Para elucidar os crimes, os diretores da estrada de ferro que passa na cidade enviam um delegado célebre por seus métodos violentos, o “doutor Guizot” (Armando Bogus). Em seus interrogatórios, Guizot parte do princípio de que todos os cidadãos são igualmente suspeitos, dessa forma, longe de oferecer uma solução, os brutais processos de Guizot apenas aumentam o pânico entre os moradores de Cordilheira. Alguns tentam, sem sucesso, fugir da cidade, enquanto outros, como Raimundo (Antonio Fagundes), decidem livrar-se dos problemas por meio da delação – no caso, inventando uma história absolutamente falsa.

A partir dessa premissa o filme deixa claro como, sob o pretexto de manter a ordem, o poder estabelecido oprime os cidadãos.

Em 1979, depois de filmar os movimentos grevistas do ABC, o cineasta realiza aquele que é considerado sua grande obra na área ficcional: *O Homem que Virou Suco*. Esse um filme síntese em que João Batista trabalha com maestria definitiva um de seus temas preferidos, o migrante.

Ficção de conteúdo e forma influenciados pela experiência documental, esse longa-metragem conquistou público e crítica ao retratar a realidade do migrante nordestino em São Paulo. Deraldo, poeta popular recém-chegado a São Paulo, é confundido com o operário de uma multinacional que havia matado o patrão na festa em que receberia o título de operário símbolo. Perseguido pela polícia, Deraldo perde sua identidade e sua condição de cidadão, passando a transitar entre vários pequenos empregos e situações inusitadas.

A história contada no filme está mesmo interessada em levantar reflexões sobre o que o sistema procura fazer aos indivíduos: suco consumível, restando depois puros bagaços que não servem para mais nada. Formalmente, *O Homem que Virou Suco* busca uma linguagem mais livre, um cinema de rua, ligeiro e com o uso ostensivo da câmera participativa da linguagem documental.

5. O Movimento Cinema de Rua

O Cinema de Rua nasceu em São Paulo em 1974, mas tem suas origens por volta de 1972, quando João Batista de Andrade fez suas primeiras experiências na TV Cultura (canal 2) no telejornal *Hora da Notícia*. Como o telejornal era diário, exigia uma rapidez muito grande: o que era feito em um ou dois meses no cinema, tinha que ser feito em um dia para a TV. “Me propus, então, a fazer um trabalho, que depois a gente chamou de reportagens especiais. Escolhia um tema por dia e fazia um tratamento especial desse tema”⁴⁵.

Como diretor de cinema e documentarista, Batista levou para a televisão a experiência da capacidade de dirigir, de visualizar o que se faz, de usar a câmera para registrar as coisas que estão acontecendo; e adquiriu a experiência do repórter, de registrar os fatos que levaram a um acontecimento, de levantar dados.

Estes filmes-reportagens em que a matéria prima passou a ser o trabalhador paulistano, seu rosto, seus gestos e sua fala permitiram à Batista conceber as bases de um novo tipo de cinema, formado a partir do meio urbano e pelo qual se buscou uma captação nova do que era a cultura paulistana e paulista. Foi um cinema realizado em função de pequenos grupos bem caracterizados, como as Sociedades de Bairro; e, de certa forma, também um cinema realizado por esse mesmo público.

Por isso mesmo esses pequenos filmes eram intensamente buscados pela comunidade. O Cinema de Rua nasceu a partir do momento que a Dinafilmes aceitou fazer a distribuição dessas cópias, facilitando o acesso e espalhando o material por todo o Brasil. Isso fez com que a Dinafilmes também mudasse seu perfil. Com o Cinema de Rua ela passou a ser uma distribuidora do cinema brasileiro e não mais vinculada somente aos cineclubes.

Para o Cinema de Rua, quando ocorria um evento de grande concentração humana, ligado ao trabalhador, a autoridade para falar do assunto, quem tinha prioridade era quem vivia o problema, quem sofria o evento. Isso não quer dizer que o Cinema de Rua era um cinema de mero registro ou simples documento, pelo contrário, visava compreender e aprofundar o problema, procurando vários níveis de relacionamento com a cidade, a partir daquele que a faz e sofre suas consequências.

⁴⁵ *Revista Cinema em Close up*, v.2, n.13, p.53, 1977.

Vendo os filmes comprova-se que a câmera está sempre tentando uma forma de entrar na coisa, num trabalho determinado.

Segundo essas premissas básicas, a nova experiência não poderia ter continuidade dentro da TV, nem admitir qualquer forma de patrocínio. A televisão – em princípio agenciadora das aspirações coletivas da comunidade – não teve condições de concretizá-las, de responder adequadamente ao seu papel de veículo de massa, além de não ser possível formar, por meio dela, as pequenas audiências coletivas, empenhadas e abertas ao debate.

O Cinema de Rua estava condicionado a uma total liberdade, conseqüentemente era preciso independência econômica. Não submetendo-se a qualquer estrutura empresarial que o limitasse, foi um cinema extremamente pobre. A idéia básica era tirar o máximo de informação do contato com a realidade e jogá-la numa linguagem que servisse como subsídio para a discussão. A produção era a mais barata possível, porque não se podia gastar muito à espera de retorno, não sendo auto-sustentada, não tinha definição no mercado.

Porém, tanta liberdade na produção rendeu películas vítimas da perseguição política que começou em 1964. Muitas voltaram a circular anos mais tarde, depois de recolhidas de acervos de apreensões como o da Polícia Federal e da Divisão de Censura e Diversões Públicas.

Vendo os filmes, podemos notar que eles colocaram em primeiro plano, na tela, de maneira corajosa, a miséria, a sujeira, a violência e a hipocrisia, quando a palavra de ordem era incentivar filmes que mostrassem apenas o belo e o ingênuo, imagens confortáveis para os olhos. Esse cinema teve papel de ponte, estabelecendo uma ligação entre a cidade e seus moradores, que nela viviam seus problemas.

Esse tipo de cinema foi feito principalmente pelos curta-metragistas que então se iniciavam no cinema. Era um pessoal que possuía uma intensa preocupação de ordem social, e que buscava então destacar esse elemento em suas realizações. Posteriormente, injunções de toda ordem impediram o desenvolvimento do gênero. Questões de sobrevivência pessoal dos realizadores, e pelo problema que desde sempre acompanhou o curta-metragem: a falta de comercialização.

Desta forma, a produção desses filmes foi anárquica e o tempo para realizá-las – apesar do profundo empenho de seus autores – foi bastante precário, uma espécie de sobra do tempo ocupado pelas outras atividades. A produtora Raiz teve papel fundamental nesse movimento, o Cinema de Rua deve muito à ela. A Raiz, que

pertencia a João Batista e sua mulher Assunção Hernandes, na época, produzia filmes didáticos e promocionais para as empresas. Foi ela quem deu cobertura legal para as realizações do Cinema de Rua, além de conseguir facilidades no que diz respeito ao trabalho de laboratório, descontos e utilização do material.

Entende-se por mercado alternativo ou paralelo todo aquele fora do circuito comercial e atendido por alguma forma e distribuição organizada. Para o curta-metragem brasileiro, o mercado alternativo sempre foi representado pelos cineclubes.

A partir de 1972, ano de ressurgimento das Federações Regionais de Cineclubes, que começaram a reanimar o movimento cineclubista no país, houve um aumento constante no número de cineclubes espalhados por todos os estados. Esses cineclubes, que antes eram destinados a um público seletivo e cultivador de cinematografias específicas e estrangeiras, através do trabalho desenvolvido pelas Federações, imprimiu maior dinâmica a esses cineclubes, fazendo-os se interessarem pela problemática do cinema brasileiro, e a se sentirem co-responsáveis pela filmografia nacional. Ao mesmo tempo, orientava-os no sentido de uma administração mais racional quase como uma empresa.

Dessa forma, com relação à conquista do mercado paralelo e utilização do movimento cineclubista, o trabalho da ABD foi fundamental e o resultado concreto da atuação do Conselho Nacional de Cineclubes foi a criação da Dinafilmes, Distribuidora Nacional de Filmes. A Dinafilmes atuou não só junto aos cineclubes, mas também efetuou a distribuição de filmes à entidades que se mostraram interessadas, colocando-se assim como parceira fundamental ao Movimento Cinema de Rua.

Fazia parte do grupo, além de Batista, Reinaldo Volpato, Wagner de Carvalho (ex-alunos) e Jorge dos Santos que, trabalhando juntos na Rede Globo a partir de 1974, utilizavam as sobras da TV como salas, moviolas e material velho, para os filmes da nova modalidade. Outros integrantes foram: Penna Filho, Augusto Sevá e Adilson Ruiz. Os filmes falavam dos mais variados assuntos desde ambulantes (*Ambulantes*), trabalhadores da construção civil (*Domingo em Construção*), migração e habitação em São Paulo (*Pau pra Toda Obra*), bóias-frias (*Os Bóias-Frias*) e tantos outros temas.

João Batista de Andrade teve muitos de seus filmes feitos para a TV exibidos dentro do Movimento. *Ônibus*, *Pedreira* e *Migrantes* que foram feitos para a TV Cultura e já analisados aqui na primeira parte do capítulo 3, representam para o diretor a composição que aquele tipo de trabalho exigia:

“Há ali uma presença dupla: primeiro como repórter, em cena, entrevistando as pessoas, catando as informações na hora; e uma segunda que não está em cena, mas que está na composição do filme, na sua montagem e elaboração plástica. Nas imagens, no uso do travelling ou no uso da câmera; na estrutura”⁴⁶.

Em 1975 o cineasta fez dois filmes significativos para o movimento: *Buraco da Comadre* e *Restos*. Ambos com duração de 10 minutos e feitos em 16 mm e P&B, com produção da Raiz foram distribuídos pela Dinafilmes.

Buraco da Comadre é um dos filmes que mais se destacaram principalmente pelo profundo interesse humano e social que apresenta. Para a realização desse curta-metragem, Batista reportou-se ao distante bairro de Vila Brasilândia, um dos incontáveis quartos de fundos da cidade de São Paulo.

As filmagens foram feitas por ocasião da comemoração dos 25 anos de existência de um buraco imenso, que atravessava a rua e entrava pelos quintais, isolando vizinhos e impedindo qualquer tipo de tráfego. Simultaneamente, a população comemorava também os seus 25 anos de improficuo esforço na tentativa de conseguir uma atitude efetiva das autoridades, perdendo-se a conta de quantos abaixo assinados, comitês e manifestações públicas já haviam iniciado contra o buraco.

Durante o filme, são ouvidas opiniões de alguns cidadãos, e lembranças de alguns outros, do tempo em que “*o buraco era mais manso*”. Com participação do Grupo Teatro Núcleo, o cineasta gerou um interessante processo de intervenção filmada.

Restos tem fotografia de Walter Carvalho e é mudo, o filme relata o drama das pessoas que sobrevivem da coleta do lixo. Resgatando o tema do seu primeiro filme, *Catadores de Lixo*, de 1963, só que diferentemente do primeiro, que ficou inacabado, esse foi concluído, mas apreendido em sua estréia na Jornada do Curta-Metragem da Bahia em 1975.

Com o fim da ditadura militar a cópia foi doada pela Polícia Federal ao Arquivo Nacional e a primeira exibição pública ocorreu em novembro de 2003 na Mostra de Cinema de Arquivo, o RECINE.

⁴⁶ Idem, op. cit., p. 57.

Porém, já em 1976 havia um desencanto pessoal com o Movimento. Para o cineasta, depois da morte de Vladimir Herzog, a relação da população com a ditadura havia mudado e conseqüentemente toda a proposta do Cinema de Rua. Afinal as conquistas pela democracia também significavam uma abertura maior das práticas daquele movimento. A televisão já estava trabalhando mais com aqueles temas, o que gerava uma massificação da proposta.

Isso não significa um descrédito de Batista com o movimento, muito pelo contrário, o Cinema de Rua nasceu num momento em que era vital a necessidade de discutir as questões concretas da realidade brasileira, mesmo sem ter a solução; o importante era registrar aquele momento em que a sociedade estava tomando para si os seus próprios problemas. Para Batista, já em 76 o momento era outro, era preciso aprofundar o discurso, procurar filtros novos, revelar a nova realidade do Brasil.

CAPÍTULO 3

FILMANDO ENTRE OPERÁRIOS

1. Introdução

A partir de 1978, um segmento importante da sociedade civil mostrou novo fôlego: o trabalho organizado. Nas décadas seguintes às greves autônomas de 1968, em Contagem (Minas Gerais) e Osasco (São Paulo), os trabalhadores foram desmobilizados. O máximo que podiam conseguir eram movimentos reivindicatórios durante os quais diminuía o ritmo de trabalho, o que não representava desafio direto às forças de segurança.

Mas forçar a liderança sindical a operar dentro da estrutura oficial teve um resultado inesperado em São Paulo e em algumas outras áreas urbanas: permitiu que suas atividades se concentrassem na discussão dos principais problemas que se apresentavam no ambiente de trabalho. Essa atividade sindical forçada estimulou a emergência de uma nova geração de líderes, principalmente em São Paulo, que começaram a denunciar a estrutura corporativista das relações de trabalho e a construir um novo movimento sindical independente (novo sindicalismo) ⁴⁷. O mais famoso desses novos líderes foi Luis Inácio da Silva, conhecido pelo apelido de “Lula” ⁴⁸. Era inevitável que os novos líderes sindicais, há tanto tempo freados pela repressão, se unissem aos demais órgãos da sociedade civil que exigiam reformas.

A primeira grande greve no país desde o final de 1968 começou na manhã do dia 12 de maio de 1978 quando cerca de 1600 operários da Saab-Scania, em São Bernardo do Campo, marcaram seus cartões e cruzaram os braços.

Os movimentos reivindicatórios por melhores salários e condições de trabalho aumentaram consideravelmente em 1979. Das greves por fábricas os operários passaram às paralisações por categoria. E as greves passaram a ser realizadas fora das fábricas, com a utilização de piquetes. Entre março e setembro de 1979 diversas categorias entraram em greve.

A partir disso, uma série de cineastas filmaram quase que sistematicamente o evoluir das lutas operárias em São Paulo, em seus vários momentos e circunstâncias: greves, congressos, intervenções, formas de organização etc. Alguns desses cineastas

⁴⁷ O “novo sindicalismo” no Brasil estimulou uma verdadeira explosão de análises. O clima de intenso interesse no Brasil é evidente em Ricardo Antunes. *Cadernos de Debate 7: por um novo sindicalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

⁴⁸ Da noite para o dia Lula tornou-se uma das personalidades mais famosas do Brasil. Dados sobre sua carreira e suas idéias são fornecidos em Mário Morel. *Lula, o metalúrgico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

foram: Renato Tapajós, Aloísio Raulino, Roberto Gervitz, Sergio Segall, Adrian Cooper, Suzana Amaral, Wagner Carvalho, João Batista de Andrade e vários outros. Sabendo da importância e grande quantidade dessa produção, relacionamos aqui alguns filmes e seus temas. Sobre a memória da organização e luta dos operários (*Libertários, O Sonho Não Acabou, Os Queixadas*); as condições de trabalho (*Acidentes de Trabalho, Trabalhadoras Metalúrgicas, Teatro Operário*); a saúde (*Um Dia na Vida do Dr. Fulano, Um Caso Comum, Desafio Permanente, O Pó Nosso de Cada Dia*); a habitação (*Loteamentos Clandestinos, Domingo em Construção, Fim de Semana*); a organização comunitária (*Minha Vida, Nossa Luta*); o ressurgimento dos movimentos estudantis (*O Apito da Panela de Pressão*) e grevistas (*Braços Cruzados, Maquinas Paradas, Greve!, Trabalhadores: Presente!, Greve de Março, ABC da Greve e Linha de Montagem*)

2. Greve e Trabalhadores: Presente!

No dia 13 de março de 1979, cerca de 160 mil trabalhadores iniciaram a primeira grande greve metalúrgica do ABC. Exigiram 78% de aumento salarial; os patrões ofereceram 45%. Foram realizadas assembléias no estádio de Vila Euclides, em São Bernardo, com quase 100 mil operários. No dia 23, o Governo decretou a intervenção nos três sindicatos do ABC. Mas o movimento prosseguiu e, dois dias depois, Luís Inácio da Silva, o Lula, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, reassumiu o comando da greve e fez um acordo de cavalheiros com empresários e representantes do governo: os metalúrgicos retornariam ao trabalho e durante quarenta e cinco dias seria tentado um acordo; caso este não fosse satisfatório, os trabalhadores reiniciariam a greve. No dia 27, Lula discursou para 60 mil metalúrgicos. Prometeu obter vantagens superiores aos 63% já conseguidos pela categoria no interior de São Paulo e convenceu a assembléia a suspender a greve. No último dia do prazo (13 de maio), chegou-se a um acordo que foi aceito pelos trabalhadores.

Esta greve está registrada nos documentários *Greve!*, de João Batista de Andrade, *Greve de Março*, de Renato Tapajós e *ABC da Greve*, de Leon Hirszman. A festa do 1º de Maio de 1979, realizada no Estádio de Vila Euclides, foi documentada em *ABC, Brasil*, de Sérgio Péo, José Carlos Asbeg e Luiz Arnaldo Campos, e em *Trabalhadores: Presente!*, de João Batista de Andrade, que também mostra a greve dos motoristas e cobradores de ônibus de São Paulo.

Greve! aborda a greve dos metalúrgicos de São Bernardo em 1979, e seu objetivo não era fornecer uma análise sociológica ou política do fenômeno, ou pelo menos de se limitar a isso, mas de se inserir na ação, afinal, o filme foi exibido no calor dos acontecimentos.

Quando a greve estourou Batista entrou em contato com alguns amigos e em dois dias tudo estava organizado. Ele tinha negativo em preto e branco, filme positivo colorido, filme negativo colorido, equipamento de som e uma câmera 16 mm.

Para o cineasta que tinha uma ligação forte com o Partido Comunista e sabia das arbitrariedades e prisões de militantes, a real imagem da greve não estava circulando em nenhum lugar porque a televisão (que era o principal meio de comunicação) vendia outra imagem. Assim, o objetivo maior era conseguir fazer circular a o que o cineasta

chama de “verdadeira imagem da greve”⁴⁹, por isso duas decisões metodológicas foram tomadas que a população tivesse acesso rápido ao filme: filmar pouco (foram três ou quatro dias de gravação) e montar rápido, por isso o uso de locução, voz off.

Essa tomada de postura não faz de *Greve!* um filme militante. Batista disse que havia uma ambigüidade: era importante que os operários lutassem contra o arrocho, afinal essa era a base do governo, o núcleo de sustentação da censura; mas também havia muita crítica ao movimento sindicalista puro. Isso porque o movimento não se preocupava em relacionar a greve com a luta democrática, incorpora-la. A leitura do documento pelas Entidades da Sociedade Civil foi algo conseguido depois de muita resistência por parte dos sindicalistas.

No início das filmagens e depoimentos de operários, o tema da greve é colocado como um fato. Mas o filme é trabalhado em dois sentidos opostos, ele especifica e generaliza. Logo depois vêm os letreiros do filme, seguidos de imagens de TV que captam cenas da tomada de posse do novo presidente da República, o que significa que o filme vai além dos fatos em São Bernardo, mas coloca-os num quadro mais amplo, contextualizando o movimento operário junto à posse do presidente, a política salarial, as condições de vida dos operários. É importante reforçar que essa postura pertence ao movimento interno do filme, da obra e não ao movimento grevista.

Jean-Claude Bernardet no livro *Cineastas e Imagens do Povo* expõe as várias generalizações feitas por Batista, aqui trabalharemos com duas: a complexidade da estrutura de opressão sofrida pelos operários e as relações entre o líder (Lula) e a massa.

A causa ou uma das causas da greve é que as condições de vida dos operários caíram abaixo do mínimo necessário para a reprodução da força de trabalho. A partir disso, Batista explica um pouco das escolhas de seu processo de filmagem:

“...por que eu vou à favela? Eu vou à favela porque estou interessado em mostrar a situação social do trabalhador. E por que estou interessado em mostrar essa situação social? Porque o problema de qualquer greve, de qualquer luta popular, é profundamente econômico, está ligado diretamente ao potencial de vida que a pessoa tem, quanto ganha, o que dá para fazer com esse dinheiro. Então, diante de uma greve,

⁴⁹ Entrevista como João Batista de Andrade, p. 223.

procurar a condição de vida do grevista é a coisa mais natural que passa pela cabeça”⁵⁰.

Ao abordar o problema dessa forma, o filme também rebate uma tese que parece ter sido freqüentemente afirmada por sociólogos e jornalistas: que os metalúrgicos do ABC constituiriam uma elite operaria. O locutor usa essa expressão mais ou menos consagrada, “elite do operariado brasileiro”, a qual é desmentida pelo próprio locutor – que diz que os operários moram em favelas, bairros periféricos e pensões.

Com relação à primeira generalização feita, da exploração, essa não será somente econômica – arrocho salarial, multinacionais atraídas por baixos salários, a polícia, o preço nas feiras e donos das pensões –, há também uma grande exploração ideológica. A entrevista com o dono da pensão, um indivíduo que aprova a intervenção do governo no sindicato, o aproxima do jornaleiro de *Liberdade de Imprensa*, pois assim como esse já assimilara a ideologia do jornal *O Estado de S. Paulo*, o segundo mostra que suas referências não são a classe trabalhadora, mas sim os conceitos dos empresários da Fiesp, distantes dele, mas interiorizado. “O cara vive dos operários, às custas deles, e se coloca contra eles. É o próprio parasita da sociedade, ele representa o pensamento burguês, explorador”⁵¹.

A função do narrador dentro da estrutura de *Greve* está vinculada ao relacionamento entre o intelectual revolucionário e o operário. Desde Lênin existe uma idéia de que a compreensão global da sociedade e as perspectivas políticas não nascem espontaneamente na classe operaria. Ao mesmo tempo em que a consciência teórica do intelectual revolucionário se complementa ao encontrar o proletariado, sem o qual ele fica girando no vazio. A narração em *Greve!* não tem uma função apenas descritiva, mas a de fornecer informações de que o discurso operário carece.

Batista se esforça para expor a opressão sofrida em várias instâncias pelos operários, porém, entendemos que esse narrador (que tem o papel do intelectual revolucionário) também é uma forma de opressão, porque diferentemente de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, ele ainda parte de fora para dentro. O filme não surge de dentro da greve, de dentro do meio operário, mas é um filme *sobre* a greve, feito por um autor que se aproxima dos operários, mas não coincide com eles. O que é obvio no que

⁵⁰ *Revista Filme Cultura*, n.46, p.41, abril.1986.

⁵¹ *Idem*, op. cit., p. 42.

diz respeito à produção (produção independente), mas que a análise da composição do filme nos revela mais intimamente.

E isso estaria confirmado por outra observação. Entre os fatores gerais escolhidos para compor o contexto sociopolítico, nenhum se refere à história do operariado, à evolução de suas formas de organização, de suas idéias, mentalidade, comportamentos.

Para Bernardet, as posições antagônicas verificadas em *Greve* e *Braços Cruzados* devem ser colocadas no quadro da revisão da posição do intelectual que se verificou no cinema brasileiros nos anos 70, revisão essa que é a expressão cinematográfica de uma revisão mais ampla.

“A esse intelectual que assume uma posição superior e que dita regras de ação provenientes antes de seus conhecimentos livrescos e de suas próprias aspirações do que de sua experiência, filmes dos anos 70 opuseram a imagem de um cineasta que, longe de querer ensinar, se elimina diante do comportamento popular, que seu filme apresenta, e, se algo há de ser ensinado, é ele, cineasta, que quer ser ensinado pelo povo”⁵².

O filme de João Batista não procura estabelecer uma amostra de operários ou de categorias. O que importa é que os proprietários estejam em greve. O que eles pensam não é usado para compor um panorama do pensamento operário, mas é tomado como pensamento político.

Com relação à segunda generalização, no que se refere às relações entre o líder Lula e a massa, a primeira questão que se levanta é a rara presença de Lula em *Greve!*. Ele é visto pela primeira vez na quarta seqüência, quando deixa o sindicato após a intervenção, e a locução declina seu nome e qualidade, designando-o, não pelo seu cargo oficial e burocrático de presidente do sindicato, e sim pela sua função real no movimento: líder. Esta primeira aparição não é de um Lula forte. Num plano longo, toda uma movimentação de pessoas é vista à distância; não é fácil reconhecê-lo no meio da massa humana. Depois da identificação, o que se vê é um Lula hesitante, um tanto perdido no meio da rua, a câmera nada faz para valorizar sua imagem de líder.

⁵² J. C. Bernardet, *Cineastas*, op. cit., p. 262.

Numa montagem que não obedece a lógica de uma análise, mas à cronologia dos fatos, Lula só reaparecerá na assembléia em que se resolve a volta ao trabalho, isto é, na seqüência final. Só temos esses dois momentos de Lula, com exceção de uma breve aparição durante uma entrevista com o interventor do governo no sindicato.

Para Bernardet a chave está numa afirmação feita por operários: “*Com Lula, ou sem Lula o movimento continuará, pois todos nós somos um Lula!*”. Para estes operários, não é o líder que importa, pelo menos depois dele ter dado o “exemplo”, pois a classe operária teria os meios de se organizar e de agir sem ele.

Assim, pode-se ver *Greve!*, como um filme em que dois projetos se articulam, um relata e interpreta os fatos referentes à greve, enquanto o outro é uma discussão teórica sobre os temas já explicitados. A linha teórica nos proporciona um recuo em relação aos fatos e estes ancoram a discussão teórica nos fatos.

A transcrição desse documentário encontra-se na Cinemateca Brasileira e nos anexos desse texto.

Trabalhadores: Presente! tem a mesma estrutura de *Greve!*, foram feitos no mesmo ano (1979), em 16 mm e têm pouco mais que 30 minutos, foram rodados com poucos recursos e concluído as pressas. A equipe técnica é praticamente a mesma com Aloísio Raulino e Adilson Ruiz fazendo fotografia e câmera, som direto de Romeu Quinto e montagem de Reinaldo Volpato. Nos bastidores Wagner de Carvalho como diretor de produção e Assunção Hernandes à frente da produtora Raiz tocando os dois projetos. A Dinafilmes distribuiu as cópias, cada um também ganhou um prêmio: *Greve!* foi agraciado com o premio especial do júri do Festival de Havana (1979) e *Trabalhadores* teve seu diretor eleito o melhor no Festival de Brasília (1979).

A diferença não está no tema e sim no foco, em *Trabalhadores: Presente!* Batista mostra a manifestação de 1º de Maio, comemorada no Estádio de Vila Euclides, em São Bernardo do Campo, realizada pelos trabalhadores e organizada por diversos sindicatos. A festa é comparada com uma comemoração do 1º de Maio dos tempos de Getúlio Vargas, a visão do estádio do Vasco da Gama abarrotado em outros tempos em contraponto com a festa oficial de 1979, mostra o Pacaembu quase vazio. O governo estava mais longe do que nunca da massa trabalhadora.

O filme também mostra um outro acontecimento simultâneo: a greve dos motoristas e cobradores de ônibus de São Paulo deflagrada no mesmo dia 1º,

apresentando o problema da intervenção no sindicato dos motoristas, a rejeição à diretoria imposta pelo ministério do trabalho, o movimento da categoria e a organização dos trabalhadores. Os líderes da greve dos transportes, ao contrário dos líderes das greves do ABC eram novos, tinham sido criados naquele momento de crise; o que deixou claro que essa liderança, exatamente por ainda ser muito jovem, não tinha uma visão tão clara da situação.

A entrevista com o líder sindical dá uma visão do problema e mostra a questão do pelego, ou seja, a figura do interventor, o representante do Ministério do Trabalho que participa dos sindicatos. A assembléia é o centro dramático do filme.

Para Batista esse filme é uma seqüência do *Greve!*, mais elaborado em termos de imagens e menos em termos de idéias, “porque muita coisa já tinha sido feita. Embora o filme tenha validade em si, para mim, pessoalmente, foi um pouco repetido”⁵³.

O filme foi finalizado na época de lançamento do *Greve!*, por isso sente-se mais uma neurose do diretor, uma necessidade de documentar, de ter registro de tudo, do que um plano bem estruturado e organizado para abordar essa segunda greve.

Assim, essas duas obras fazem parte de um filão do cinema documentário paulista que explodiu no final da década de 70. Também são muito importantes porque mostraram o movimento grevista com olhos diferentes da TV, que agiam na contramão do que se passava na sociedade. Dessa forma, mais uma vez João Batista ofereceu assim, contra-informações da história brasileira.

⁵³ Revista Filme Cultura, op. cit., p. 45.

3. Tribunal Bertha Lutz

Tribunal Bertha Lutz começou como teatro, João Batista de Andrade foi convidado para filmar a encenação do julgamento de uma causa real, onde uma operária tecelã moveu um processo contra a empresa que trabalhou por muitos anos. O motivo: não foi remunerada pelo cargo que ocupava (era encarregada) pelo fato de ser mulher.

João Batista mistura elementos da ficção e do documentário quando, ao encenar o julgamento, usa as atrizes Bete Mendes, Dulce Muniz e Silvia Leblon para interpretar depoimentos da secretária, professora e trabalhadora rural respectivamente, a partir de textos levantados em pesquisas na Fundação Carlos Chagas.

Ao mesmo tempo, participaram do julgamento destacadas personalidades atuando como júri: José Gregori, fazia parte da Comissão Justiça e Paz; Walter Barelli, integrava o Departamento Intersindical de Estudos e Estatísticas; Eva Blay, importante socióloga e pesquisadora do Centro Rural e Urbano da USP, entre outros.

O filme documenta essa que foi a primeira sessão realizada nesse tribunal, criado especialmente para julgar discriminações sofridas exclusivamente por mulheres. Recebeu o nome de Bertha Lutz em homenagem à pioneira feminista brasileira e a primeira sessão foi realizada em 29 de maio de 1982, em São Paulo.

Tribunal tem 30 minutos e foi distribuído maciçamente pela Dinafilmes.

4. Outros

Para composição de todo o capítulo IV, escolhemos filmes feitos no começo da década de 1980 e diretamente vinculados com o mundo do trabalho. Para encerrar, falaremos um pouco de dois filmes.

A Ferrovia do Diabo foi feito em 1981 e conta a história da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, em Rondônia, do ponto de vista daqueles que a fizeram. Com 40 minutos de duração, foi feito em 16 mm e é uma produção da Fundação Nacional Pró-Memória, com sede em Brasília.

De acordo com Batista ele recebeu o convite para fazer esse filme porque se já não bastassem todas as dificuldades naturais para se construir uma ferrovia, ainda mais naquele região (norte do país); os militares tinham destruído a parte da obra feita porque os operários eram politizados. Houve repressão aos trabalhadores e máquinas foram destruídas.

Teria sido um filme muito interessante se 60% do material não tivesse sido perdido, pois praticamente todos os depoimentos sobre toda aquela ação extremamente violenta dos militares se perderam.

O outro filme, *21 de Julho*, foi um vídeo encomendado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo sobre a greve geral da categoria em São Paulo no dia 21 de Julho de 1983. O curta-metragem de 20 minutos foi produzido pela Raiz e tem fotografia e câmera de Adilson Ruiz, esse também parceiro em *Greve! e Trabalhadores: Presente!*.

Com as duas obras Batista estabeleceu uma relação de distanciamento, já que foram encomendas, não representando muito de sua obra autoral.

Em 1983 João Batista produz outra ficção de forte diálogo com o presente, *A Próxima Vítima*. Em pleno período de eleições um jornalista de televisão (Antonio Fagundes) é pautado para cobrir uma sucessão de misteriosos crimes ocorridos no Brás. O assunto imposto e imprevisto joga o repórter no território dos excluídos, área de extrema miséria e violência.

Metodologicamente o cineasta encontrou com essa obra uma grande comunicabilidade com o público, seja pelo aspecto técnico ou pelo tema, atraente pela

colocação da violência dentro de um agitado clima político. O filme, além de expressar o enorme fosso que separa a sociedade brasileira; também foi precoce. Num momento em que o processo eleitoral era visto como solução para todos os problemas, a obra mostra como esse processo mantinha excluída boa parte da população. Batista desenvolveu um painel forte e agressivo sobre uma sociedade em crise, mergulhada num estado de pânico que as eleições de 82 prometiam eliminar.

CAPÍTULO 4

A ABERTURA POLÍTICA

1. Introdução

A partir de 1979, João Batista de Andrade se voltou integralmente para o cinema. Assim como ele, a política brasileira também deu, nesse ano, seus primeiros passos de retorno, no caso, à democracia.

Considerado “o presidente da abertura”, o general João Figueiredo foi eleito pelo colégio eleitoral e, apesar de se manter sempre ligado a seu predecessor Geisel, foi a partir de seu governo que as mudanças começaram a ocorrer. O movimento das “Diretas Já” em 1983 e no ano seguinte a derrota da Emenda Dante de Oliveira, que propunha o restabelecimento das eleições diretas para presidente da República deram novo gás a política nacional em janeiro de 1985. Tancredo Neves, candidato da oposição, uma aliança do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) com o Partido da Frente Liberal (PFL), derrotou Paulo Maluf, candidato do governo, dentro do Colégio Eleitoral.

Os filmes que analisaremos nesse capítulo foram feitos entre 1985 e 1991, período em que além da redemocratização, especificamente na política cinematográfica brasileira, também tivemos o fim de um período com o fechamento da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes). A Embrafilme foi criada em 1969 como um apêndice do Instituto Nacional de Cinema (INC)⁵⁴. No início a empresa era responsável por difundir o filme brasileiro em vários aspectos e distribuir e divulgar o cinema brasileiro no exterior. Em 1970 a Embrafilme passou a ter sob sua tutela o financiamento de filmes, esse fato promoveu o fortalecimento da empresa com a ampliação das atividades e maior poderio financeiro. Em 27 de setembro de 1973, a Embrafilme obteve autorização para atuar na distribuição cinematográfica comercial em território brasileiro. Nesse período, a classe cinematográfica já encontrava algumas de suas reivindicações básicas atendidas, como a obrigatoriedade de exibição, implantação da reserva de mercado, implementação de recursos financeiros destinados à produção, etc.

A segunda fase da Embrafilme durou praticamente uma década (1974-1985), passando a ter uma gestão mais profissional, apresentando um marketing mais agressivo e assumindo funções patrimoniais e pessoais do extinto INC. A empresa, portanto,

⁵⁴ O INC foi criado durante o regime militar por meio de um decreto-lei, de número 43, em 18 de novembro de 1966. O INC passa a organizar o campo cinematográfico, com decisões centralizadas no Executivo. E, em vez de apenas ater-se a promover e estimular o desenvolvimento das atividades cinematográficas no país, o INC deveria formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior.

passou a abrigar atividades culturais, industriais e comerciais, o que provocou conflitos de interesses em sua trajetória. Nesse momento, a política de produção conheceu mudanças. A Embrafilme passou a ser uma produtora de fato entrando no risco do negócio, deixando de lado os financiamentos. Assim, a empresa iniciou uma agressiva campanha de vendas de filmes brasileiros para o exterior. Porém, a partir do final da década de 1970, houve uma recessão econômica que também atingiu a Embrafilme. Internamente, a crise se expressou pela diminuição de salas e de público, afetando diretamente a arrecadação da empresa. O governo do presidente José Sarney criou o Ministério da Cultura (MinC) que na prática, representou um esvaziamento dos organismos governamentais na área cultural. Em 1985, a Embrafilme lançou poucos filmes com ressonância cultural e comercial.

No ano de 1987, por uma série de divergências políticas estabeleceu-se uma nova estruturação geral da empresa, separando o setor comercial-industrial, que transformou-se em distribuidora, e o cultural-técnico que originou a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Nessa cisão, a Embrafilme sofreu as consequências da retração do mercado. O desfecho veio com o presidente Fernando Collor de Mello, que editou um pacote com uma série de medidas provisórias que, entre outras coisas, extinguiram leis de incentivos culturais e órgãos culturais da União. Como os contratos e compromissos assumidos pela Embrafilme e pela lei Sarney não foram respeitados pelo novo governo, não demorou muito e a empresa foi dissolvida com o apoio da opinião pública e setores orgânicos do cinema brasileiro.

O fechamento da Embrafilme foi um duro baque na atividade cinematográfica brasileira e João Batista de Andrade foi um dos muitos que teve sua carreira congelada até a segunda metade da década de 1990.

2. Céu Aberto

Céu Aberto foi realizado a partir da doença de Tancredo Neves. Outros dois filmes também trabalharam os acontecimentos políticos e sociais que marcaram o fim dos governos militares e o advento da Nova República: *Patriamada* - 1984, de Tizuka Yamasaki e *Muda Brasil* - 1984, de Oswaldo Caldeira. Esses são os representantes do olhar cinematográfico contemporâneo daquele momento.

O cineasta diz que a decisão de filmar foi repentina e baseada na enxurrada de imagens produzidas pela TV e repassadas somente com o objetivo de produzir comoção, ou seja, sem reflexão nenhuma sobre aquele momento. Assim, Chico Botelho foi convidado para a fotografia e em dois dias a equipe estava formada com Geraldo Ribeiro no som, Armando Lacerda na produção, câmeras e negativo 35 mm, gravador e até algum dinheiro para viajar.

João Batista realizou, na primeira parte do filme, um detalhado acompanhamento da cobertura dada pela imprensa sobre Tancredo na porta do Instituto do Coração (Incor). Há uma forte presença popular, mas dessa vez não são as massas que se aglomeram nas praças públicas, e sim um povo particularizado, sofrido, à espera da cura para o presidente. São cenas de êxtase e fervor místico, que dão forma ao sofrimento e espelham a dor. São cenas em que as palavras acabam suplantadas pela música e pela profusão de imagens impressionantes de possessão, tributo e transe religioso. Uma curiosidade é a variedade de seitas e dogmas reunidas num bizarro ecumenismo.

A presença das forças político-partidárias é retrabalhada quando sua imagem é privilegiada num momento em que as câmeras de TV só mostravam a dor e o desespero da população. O filme documenta o longo processo de agonia do presidente Tancredo Neves, fugindo do momentâneo e do circunstancial. Na cena do Palácio da Liberdade, apresenta uma multidão de pessoas passando mal e vários policiais tentando resgatá-las. Enquanto as reportagens televisivas se limitaram a registrar a confusão, *Céu Aberto* foi mais longe. Batista voltou a lente da câmera aos políticos, postos à janela do Palácio, observando tudo de longe, distanciados, sem mostrar espanto e sem fazer qualquer gesto de solidariedade. O resultado do filme é a montagem paralela entre o que acontecia com os “populares” e planos das pessoas no Palácio, construindo um discurso que tematiza a distância entre políticos e população.

“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 distancia e altura, comentando entre elas, apontando, sem qualquer gesto de solidariedade ou espanto”⁵⁵.

Outra cena forte para o cineasta é a do andarilho caminhando com a bandeira do Brasil para o enterro em São João del Rei, cidade do interior de Minas Gerais. Sua resposta sobre o que esperava para o Brasil a partir daquele momento representa a síntese do pensamento brasileiro naquele momento. A população não estava fazendo uma revolução, não queria mudar os dirigentes políticos, não queria revolucionar o país, não queria impor líderes populares, não queria ter seu próprio representante enquanto classe, enquanto gente humilde na política; não, a política era um extrato separado e a população queria simplesmente que ela funcionasse.

Um dos grandes créditos de *Céu Aberto* foi o esforço jornalístico de trazer à luz a trama que redundaria num possível golpe militar contra a candidatura Tancredo, logo após a derrota de Maluf, em 15 de janeiro de 1985. Nesta seqüência, o filme avança e torna-se um importante registro para a história, já que o jornalismo eletrônico jamais mencionou a possibilidade de golpe, na época, coisa que chegou a circular na imprensa escrita, assim mesmo em apenas um jornal de Brasília, em outro no Rio Grande do Sul, na *Folha de S. Paulo* e na revista *Isto É*.

O outro mérito é a enorme lucidez histórica que o filme carrega, apresentando uma visão muito clara da importância da costura política para concretização da transição para a democracia.

Em depoimento do cineasta encontrado na Cinemateca Brasileira, ele expõe a preocupação em utilizar o melhor equipamento disponível em 35 mm, pois queria 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.

⁵⁵ M. R. Caetano, op. cit., p. 334.

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. Cada tomada foi feita de seu plano ideal, sem correria e evitou ao máximo usar imagens de arquivos pois não queria reprisar imagens que o público já tivesse visto na televisão, oferecendo assim, personagens únicos e em situações especiais para o filme. Isso fica claro nas orientações dadas ao cinegrafista Chico Botelho: “não vá correr atrás de ninguém, se tiver alguém correndo eu quero ver, eu quero filmar as pessoas correndo. (...) Eu quero ter uma postura de quem está vivendo aquele momento e está tentando entender o que está acontecendo ali.”⁵⁶

O tempo foi o triunfo de João Batista de Andrade. *Céu Aberto* reuniu depoimento de editores (especialistas) de jornais que contam ao espectador os detalhes da operação montada pelos militares radicais de direita e a contra-operação articulada pelos assessores de Tancredo, incluindo uma fuga estratégica para Minas e formas de resistência aos militares golpistas que pretendiam liderar uma nova “revolução”. Como brinde, um depoimento do general Newton Cruz, acompanhado de suas netinhas, dizendo frases do tipo “*não houve militares na política nos últimos vinte anos*”.

“A narração é não linear; o filme parte da trajetória do corpo de Tancredo de São Paulo até São Joao del Rey para viajar sobre sua carreira e sobre a política brasileira. Os depoimentos sempre foram tomados de maneira muito democrática e em todos os depoimentos populares, um dado se destaca: a expectativa do que Tancredo significava naquele momento. O mais fascinante de tudo isso foi perceber o Tancredo que surge da pluralidade de opiniões”⁵⁷.

⁵⁶ Entrevista como João Batista de Andrade, pp. 232.

⁵⁷ Press release do filme.

3. Independência

O filme é um curta-metragem de 17 minutos que faz parte da Série Panorama Histórico Brasileiro, produzida pelo Instituto Cultural Itaú. A série de curtas-metragens aborda os principais momentos da história política e cultural do país, visando fornecer um panorama da sociedade brasileira.

Independência abrange um período que vai da chegada da família real ao Brasil, em 1808, até o “grito” de D. Pedro às margens do rio Ipiranga em 1822, além de fazer incursões pelo final do século XVIII ao abordar a Inconfidência Mineira. Para rodá-lo, João Batista lançou mão de um farto e rico material iconográfico. São cenas do cotidiano brasileiro reveladas nas pinturas de estrangeiros como Rugendas, Tunay e Debret, participantes de expedições científicas incumbidas de retratar o surgimento do novo país.

O mar é um dos principais signos utilizados, pois, para o diretor, era o que separava o Brasil da modernidade européia. Pelo mar a família imperial chega à colônia e em suas águas acontece a partida da corte, que propicia a lacuna governamental para a independência.

Fazem parte da série: *A Arte no Auge do Império* (14'), de Denoy de Oliveira; *Nasce a República* (17'), de Roberto Moreira; *Anos 30: Entre Duas Guerras, Entre Duas Artes* (15'), de Décio Pignatari; *No Tempo da Segunda Guerra* (19'), de André Klotzel e *Pós-Modernidade* (15'), de Mirella Martinelli.

O filme foi feito em 1991, rodado em 35 mm conta com a participação dos antigos e sempre presentes colaboradores em sua filmografia: fotografia e câmera de Francisco Botelho e som direto de Romeu Quinto.

4. Outros

Cubatão Urgente foi feito através de um convite da TV Cultura. Partiu da urgência em se produzir rapidamente um programa sobre o grande incêndio de uma favela provocado pela explosão de um oleoduto.

Batista disse ter privilegiado o desencontro da política com a questão da sociedade. Em uma das seqüências, trabalha com a câmera que segue um morador por entre as vielas. Esse morador vai apresentando o lugar destruído: no áudio a vida que havia no lugar; na imagem só cinza e destruição.

Reforma Administrativa foi feito em 1988 e também partiu de um convite, do Secretário de Administração do Estado, Alberto Goldman. É um filme institucional sobre uma proposta de reforma administrativa; Batista não guardou muitas memórias sobre ele, não houve uma relação autoral, afetiva.

Em 1986 realizou *O País dos Tenentes*, um filme forte e ao mesmo tempo mal recebido pela crítica brasileira por trabalhar com o fim do ciclo revolucionário, por mostrar a esquerda se corrompendo ao assumir o Estado. O filme já estava em produção quando o presidente Tancredo adoeceu, é possível ver em *Céu Aberto* seu olhar desiludido com o processo de abertura política, esse mesmo olhar é escancarado em *O País dos Tenentes*.

João Batista construiu um filme de grande diálogo com a realidade brasileira a partir do personagem Gui (Paulo Autran), um general que ao completar seus 80 anos – e receber homenagens na multinacional que preside – passa a refletir sobre sua vida, seus sonhos e idéias da juventude, glórias e muitas frustrações.

A partir dos episódios dos 18 de Copacabana, a coluna Prestes, as revoluções de 1930 e 1932, personagens conhecidos da história do Brasil ganharam vida, com seus nomes reais e que, com maior ou menor presença nas imagens, compõe um grande painel da nossa história política.

CAPÍTULO 5
JOÃO BATISTA HOJE

1. Introdução

Após a quebra da Embrafilme, cinema e cultura passaram a ser considerados mercadoria. Debilitado, o cinema brasileiro saiu do imaginário popular brasileiro. A produção voltou a crescer com a promulgação da Lei do Rouanet, que criou mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. Esta legislação, associada a leis de incentivos municipais e estaduais, começou a dar frutos depois de regulamentada. A partir de 1995, a produção brasileira melhorou. Foram lançados vários títulos, entre eles *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, que, independentemente de qualquer julgamento de qualidade estética, funcionou como espécie de marco zero da Retomada do cinema brasileiro. Nessa fase da Retomada, o cinema brasileiro saiu do estado crítico em que estivera nos primeiros anos da década. A produção cresceu e se estabilizou em torno de vinte a trinta títulos por ano.

Ao pensarmos na temática dessas produções, veremos o quanto elas retratam a difusão que significou a década de 1990. A guerra fria se encerrou em dois tempos, com a queda do Muro de Berlim e a extinção da União Soviética; a economia globalizou-se em ritmo acelerado, o país abriu-se para a economia mundial; em meados da década de 1980, o país encontrou uma saída negociada para o regime militar e elegeu seus primeiros presidentes civis por eleições diretas na década seguinte. No entanto, como uma espécie de retorno do recado social, as carências e contradições permanecem tão agudas quanto antes e, como se sabe, não podem mais ser ignoradas. Boa parte da população continua a viver na miséria e na ignorância. A pobreza no campo acelerou a migração para as cidades, que incharam e tornaram-se intoleráveis, violentas e poluídas.

No entanto, se o mal-estar permanece e talvez tenha até aumentado, ficou mais difícil localizar os responsáveis diretos por ele. Tudo estava mais rarefeito. Forjou-se um pressuposto de que não existiam alternativas à ordem vigente. De qualquer modo, o ambiente cultural que herdamos é feito de dúvidas e impotência, muito mais do que o foi durante a ditadura militar, e toda obra de arte que reflita sobre essa realidade deverá trazer a marca desse estado de certo modo confuso. Como mostra Zanin:

“boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do país. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do país e

examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpretou estes espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional...⁵⁸.

Quando a Embrafilme quebra, João Batista de Andrade se afastou da vida cinematográfica. Ele retomou sua carreira lentamente. João Batista reconhece que as idéias cinematográficas eram poucas, mas a vontade era grande. Sua retomada particular foi dada em 1995 com a ficção *O Cego que Gritava Luz*. O filme enfoca um contador de histórias, Dimas (Tonico Pereira), que com seus *causos* entretém os freqüentadores de um bar. Até que, certa vez, sua verborragia engasga e ele reluta em narrar até o fim o caso de um assassinato de duas meninas. O crime só teria tido uma testemunha: um rapaz cego, que apalpou o rosto de um dos matadores.

O filme foi totalmente rodado em Brasília durante seis semanas e contou com um elenco focado principalmente nos artistas locais. A história centrada sobre um conflito de terras nas margens do Lago Paranoá, no coração administrativo do país, trouxe de volta, sob forma ficcional, o universo político tão presente na obra de João Batista de Andrade.

Em 1968 João Batista travou contato com o livro *O Tronco*, de Bernardo Élis. Passados trinta anos, em 1999, o cineasta sentiu que era o momento de passar essa história para a tela de cinema. A história, romanceada por Elis, mas baseada em fatos realmente acontecidos, fala de um conflito de coronéis goianos. A poderosa família Melo rompe com o governo do Estado e resiste em obedecer as ordens do coletor de impostos Vicente Lemos (Ângelo Antonio). O coletor é funcionário do governo, mas também ligado sentimentalmente a Anastácia (Letícia Sabatella), casada com um dos Melo. Lemos fica durante algum tempo nessa situação ambígua, mas depois decide cumprir a lei.

O filme reflete bem a carreira de Batista que sempre fez questão de refletir sobre as contradições sociais do país. Nesse sentido, *O Tronco* permite iluminar alguns desvãos mais sombrios da arquitetura social brasileira. A vocação predatória das elites, por um lado; a pouca consciência que as classes dominadas tem do seu papel, por outro.

Em 2002 João Batista inova seu cinema a partir da revolução tecnológica, filma a ficção *Rua 6, Sem Número* totalmente em digital. Solano é o personagem principal,

⁵⁸ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.32.

interpretado por Marco Ricca, ele abandona o emprego logo na cena inicial. O personagem não se adapta ou não quer se adaptar ao computador. Permanece na máquina de escrever, mesmo que isso signifique ser alijado do mercado de trabalho. Ao ultimo idealista será imposta a ultima das provas: desempregado e com família para sustentar, Solano se vê com um bolo de dinheiro nas mãos e com a missão, legada por um moribundo, de encontrar a destinatária da herança.

O mote serve de pretexto para ingressarmos na realidade da periferia brasiliense. A câmera, no enalço de Solano, registra e é registrada pelo olhar das pessoas nas ruas. Nesse momento Andrade não está muito longe de alcançar o desejado equilíbrio entre ficção e documentário, ou melhor, entre sua visão de mundo e a “visão de mundo” captada pela câmera.

Quando pensamos na produção cinematográfica de Batista dentro do movimento de retomada do cinema brasileiro na década de 1990, vemos que ele foi um autor à margem. Isso porque sua principal marca a força do cinema político, está fora de eixo desde que o Muro de Berlim caiu. Esse é um símbolo da geração do cineasta que queria mudar o mundo, mas no final assistiu ao fim das utopias. Para Batista houve um desgaste seu com a abertura política em 1985, seus filmes de cunho social agressivo já não cabiam mais, não eram importantes naquele momento. O governo não era mais um inimigo político, mas também não era o almejado, havia uma insatisfação.

Por isso o documentário só voltou a ocupar lugar privilegiado em sua produção em 1998; foram sete anos longe do que mais fez na vida: cinema de embate direto com a realidade. Essa “retomada” mostra-se marcada pela vertente experimentalista, um experimentalismo que não exclui sua face política e social, mas entrando na onda das novas tecnologias que facilitam a produção, busca novas maneiras de filmar.

2. Ontem, Hoje e Amanhã

Primeiro filme da nova safra, *Ontem, Hoje e Amanhã* foi feito em 1998. É um institucional sobre a reforma da Igreja da Matriz de Pirenópolis. Foi feito pela produtora Raiz e filmado em beta analógico.

3. O Caso Matteucci

Feito em 2002, o filme tem 65 minutos e marca a retomada da carreira documentarista de Batista e também expressa a primeira tentativa do diretor de usar ostensivamente das novas tecnologias. Feito com uma mini DV TRV900 de três CCD, o filme repensa a presença do cineasta nas filmagens, pois Batista filmou sozinho, usando de forma radical as novas tecnologias e promessas do fabricante desses equipamentos: ele deixa para a câmera todas as correções, seja de luz, de som ou de foco, assim, mantém o olhar livre, usando o visor lateral da câmera.

Dessa forma o cineasta se vê livre, sem intermediários, diante do objeto ou personagem filmado. São filmes do “eu sozinho”, em que fazendo uma checagem da própria tecnologia, o autor a relaciona com mudanças na linguagem narrativa. Essa inventividade acabou gerando momentos de embate, como a conversa com o promotor. Situação essa muito semelhante as suas filmagens na época da ditadura.

O documentário foi inspirado no livro *Véias e Vinhos*, de Miguel Jorge, que por sua vez foi baseado em fatos reais: o massacre de uma família, pai, mãe e quatro filhos que teve a casa invadida por desconhecidos, em 1957, no centro da cidade de Goiânia e foram mortos a golpes de machado. Em meio à pressão para resolver o caso, os policiais passaram a torturar pessoas para obter confissões, traumatizando a população. O filme retoma um pouco da linha de trabalho de Batista, a checagem da realidade, confronto com as autoridades. O filme foi feito por sua nova produtora, a Oeste Filmes que no princípio tinha sua sede em Goiânia.

4. Vida de Artista

Seguindo a mesma linha de *Caso Matteucci*, o documentário *Vida de Artista*, também de caráter experimental, fala sobre um artista popular de Pirenópolis, o santeiro José Inácio, conhecido por suas telas irreverentes, apesar do fundo cristão e também por seus belos santos de barro.

Empolgado com as possibilidades das novas tecnologias, o cineasta entrou de cabeça na era do digital e, com uma câmera mini-DV Sony TRV-900, realizou *Vida de Artista*, onde atuou novamente sozinho, operando a própria câmera e deixando para a mesma os ajustes de luz, foco e som.

Esse filme faz parte da série “Vida de Artista” que propõe uma abordagem bastante pessoal da vida de artista populares brasileiros, muitos dos quais de grande talento e ainda com vida ou obra desconhecidas do grande público. A técnica desenvolvida através do projeto “Um Cineasta e sua câmera” dá intimidade, cria cumplicidade para entrar na alma dos artistas, revelando não só a luminosidade, mas também o lado sombrio de sua existência como artista e pessoa. Na época, as outras idéias da série eram: a violeira Helena Meireles e o “poeta do absurdo” Zé Limeira, um cantor surrealista e mítico do Nordeste.

O documentário pretende se aprofundar nos conflitos da vida do artista José Inácio Santeiro, “um cara pobre, mora num lugar miserável, um excelente escultor, excelente pintor, rebelde, alcoólatra e acima de tudo não abre mão de si mesmo.”⁵⁹

Na verdade, Batista se reconheceu em Santeiro, um homem que assim como ele é um artista popular rebelde. Por isso fez o filme a partir dessa identificação, mostrando seus sonhos, sua vida familiar, os conflitos gerados por sua irreverência e as reações na sociedade onde vive. Há duas cenas muito fortes no filme onde vemos claramente a postura maior do cineasta com relação ao seu ofício: filmar tudo sempre. Em uma delas José Inácio é filmado completamente bêbado, largado na calçada de um bar; na outra Batista está procurando o artista pela cidade, quando chega em sua casa só encontra a mãe do mesmo, uma senhora de idade, entrevada em uma cama. Enquanto a questiona sobre a localização do filho, ela pede água para Batista, o cineasta demora um pouco a atender seu pedido buscando a melhor localização para sua câmera continuar filmando.

⁵⁹ Entrevista como João Batista de Andrade, pp. 241.

Essa ultima seqüência em especial deu margem a algumas discussões pelos festivais que passou.

Caso Matteucci e Vida de Artista, nas palavras do próprio cineasta, representam:

“um 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’.”⁶⁰.

⁶⁰ M. R. Caetano, op. cit., p. 399.

5. Vlado – 30 Anos Depois

Vlado – 30 Anos Depois é um filme símbolo tanto da carreira do diretor, como dessa dissertação. Esse documentário é o ultimo feito por João Batista até o momento (2007) e de acordo com suas próprias palavras, “*o maior desafio de sua carreira*”. É ele também que fecha essa dissertação, filhote que começou com objetivos bem mais modestos, mas que com as leituras e conversas se transformou nesse colosso, em outro “grande desafio”.

Tudo começou no final da década de 1980, Batista já vinha a algum tempo se preparando para falar do amigo Vlado, de sua vida e sua morte na prisão em 1975. Para falar disso tocaria em feridas recentíssimas, a ditadura brasileira, as torturas, divisões internas do regime. O objetivo era fazer um filme ficcional, *Vlado, o Caso Herzog*, as filmagens estavam previstas para o ano de 1989. Além da cidade de São Paulo, havia locações previstas na Iugoslávia (onde Herzog nasceu) e em Londres (onde trabalhou na BBC).

Com direção de João Batista, o roteiro foi feito com colaboração de Walter Durst e produção de Assunção Hernandez. Alguns dos atores eram: Paulo Castelli (Herzog), Ana Beatriz Nogueira (Clarice), Daniel Filho, Carlos Vereza e Marcos Palmeiras. O filme tinha quase 180 seqüências, várias versões do roteiro foram feitas com a ajuda de experiente Walter Durst.

Em 1988, a produção estava quase toda feita, o elenco fechado contaria com, além dos nomes acima, o ator Klaus Maria Brandauer, o mago de *Mephisto* (filme de István Szabó, de 1981). Era um projeto com capitais advindos dos setores públicos e privado e que contava com a co-produção da TVE – Television Espanhola S.A. e da empresa portuguesa Sine Qua Non, com o apoio do Instituto Português de Cinema. Também havia apoio do Channel 4 inglês.

O choque econômico do plano Collor obrigou o cineasta a suspender por falta de dinheiro às filmagens. O projeto foi abortado à força no começo dos anos 90, quando o cinema brasileiro entrou em declínio até a sua quase paralisação total.

Todas as dificuldades enfrentadas no final da década de 1980, esfriaram no diretor a vontade de retomar o projeto como ficção Assim, em 2005, quando se completaria trinta anos da morte do então diretor de jornalismo da TV Cultura, durante tortura no Doi-Codi, João Batista a partir de uma reunião com amigos resolveu filmar o documentário *Vlado – 30 Anos Depois*.

Com a proposta de realizar um filme extremamente pessoal, Batista colocou como condição de trabalho extrair depoimentos também bastante pessoais. Esse seria o diferencial, afinal “essa história eu conheço, então nenhum amigo meu vai conversar comigo para tentar me convencer de nada e nem de contar coisas que eu já sei.”⁶¹ Assim, buscou depoimentos profundos e pessoais, tentando expor, acima de tudo, o lado vivencial e não explicativo de toda aquela experiência traumática.

Batista trabalhou com relatos de amigos e familiares, que em suas falas expuseram o que foi viver aquele período de caça as bruxas; o que era ser torturado (aqui o jornalista Paulo Markun dá um dos depoimentos mais emocionantes de todo o filme); o que era ser preso. O filme também traz imagens inéditas do ato ecumênico que reuniu oito mil pessoas na Catedral da Sé.

Com uma câmera que abusa dos closes, o documentário rememora os bastidores da tortura durante o regime militar no Brasil, seu poder reside nas palavras daqueles que experimentaram sessões de “pimentinha” (choques elétricos) e tiveram a infelicidade de ouvir o “interrogatório” de Vlado. Essa câmera fechada foi escolhida para privilegiar o depoimento, o cineasta não queria que nada atrapalhasse, o objetivo era focar o rosto do depoente, sua emoção se desnudando para a câmera. É um filme que trata a questão da tortura de forma muito pessoal e por isso provocou agradecimentos de duas partes na época em que foi lançado: a geração que viveu todo o terror porque restou a experiência e os mais novos porque começaram a entender realmente o que foi viver lutando contra a ditadura militar.

⁶¹ Entrevista como João Batista de Andrade, p. 243.

CONCLUSÃO

Quando se pensa nas origens, porquês e razões da existência humana, as explicações são as mais diversas, principalmente no mundo pós moderno em que vivemos. Confesso que nos últimos tempos tenho me apegado em uma única idéia, dentre as várias que poderia escolher: definitivamente não acredito em coincidência! E isso para mim responde muitas coisas.

Nesse momento em que tento escrever as ultimas páginas de um trabalho que me consumiu nos últimos três anos, a única conclusão pessoal que chego é que não há a menor possibilidade de tudo isso ter começado “por coincidência”. Nossa vida cotidiana é bombardeada de acasos, mais exatamente encontros fortuitos entre as pessoas e os acontecimentos.

Quando resolvi me embrenhar no “mundo do cinema”, constantemente encontrava com João Batista de Andrade. Dentre os vários cineastas paulistas que poderiam ter cruzado meu caminho, entre várias palestras e cursos que fiz em São Paulo, era sempre ele: o convidado principal, o cineasta homenageado, o autor do filme analisado.

Milan Kundera em seu livro *A Insustentável Leveza do Ser* tem uma passagem que para mim é sintomática do meu encontro com João Batista de Andrade:

“O ser humano, guiado pelo sentido da beleza, transpõe o acontecimento fortuito para fazer disso um tema que, em seguida, fará parte da partitura de sua vida. Voltará ao tema, repetindo-o, modificando-o, desenvolvendo-o e transpondo-o, como faz um compositor com os temas de sua sonata.”⁶².

Hoje conheço toda a importância de Batista como realizador na história do cinema brasileiro e principalmente do cinema paulista, por isso suas constantes aparições no meu passado já não me figuram mais como “coincidências”. Mas, na verdade, a minha falta de crença no acaso se faz por outro motivo também. Foi só com esse trabalho de mestrado em cinema, estudando, conversando e conhecendo melhor esse cineasta totalmente consciente do seu papel dentro do processo histórico, como homem “herdeiro do iluminismo”, que consegui preencher uma enorme lacuna da minha formação como historiadora: entender a recente história política do Brasil e do mundo. Rever sob outro ângulo os principais momentos da história brasileira dos

⁶² KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 58.

últimos 40 anos: acompanhar o funcionamento do aparelho repressivo do golpe militar, o renascimento do movimento operário do ABC, o começo da abertura política em 1982, a agonia de Tancredo Neves, entre outras passagens históricas.

Não é novidade pra ninguém a obsessiva ligação que João Batista cultivou como cineasta, com os fatos ou temas que possibilitassem uma leitura política. Esse é o primeiro ponto que merece destaque na sua obra, principalmente documentária: o caráter essencialmente político de seu cinema. Desde o primeiro filme, o curta-metragem *Liberdade de Imprensa*, até o último *Vlado – 30 Anos Depois*, encontramos a força motriz de seu trabalho: a necessidade vital de transformar a sociedade, a esperança inconsciente de chegar a um mundo perfeito, não agressivo, igualitário. A necessidade de denunciar, delatar, acusar o regime militar fez com que seu trabalho na televisão durante toda a década de 1970 revolucionasse o jornalismo. Primeiro com o *Hora da Notícia* e a criação de contra-informação, a preferência clara pelo ponto de vista “do outro”, da população; depois na Rede Globo, realizando especiais que insistiam em denunciar a miséria social como principal problema brasileiro e motivo de todo tipo de violência.

Outro ponto importante é a ideologia de esquerda, presente em toda sua obra, porém, não castradora. Temos em Batista o militante que a todo tempo desconfiava da militância. Para ele a militância política e a militância artística são instâncias diversas: enquanto a política é o reino das certezas, a arte é o espaço da dúvida. Em sua opinião, mesmo quando “a serviço” de causas políticas e populares, a militância do artista deve se dar no sentido de garantir a independência necessária para revelar os fatos, fazer interpretações e questionamentos. E esse sempre foi seu objetivo primordial: gerar indagações, dúvidas, pensamentos. A denúncia só fazia sentido se gerasse nas pessoas, questionadas por ele, enquanto cineasta e cidadão, reflexões com relação as suas próprias ações, percebendo suas inanições diante da opressão e do medo.

Essa desconfiança com as “idéias prontas” fez com que sua visão do movimento operário se chocasse com a maioria das imagens produzidas naquele momento. Assim como sua percepção da reabertura política, *Céu Aberto* é um filme seco e direto, que deixa claro sua desilusão pessoal com os rumos políticos brasileiros.

Esse que era para ser um momento de tranquilidade acabou se transformando em outro tempo de ruptura e desorganização, como o que aconteceu em 1968. É sabido o quanto o cinema político vive em função de um elemento básico, sem o qual morreria por asfixia: o oxigênio da democracia, da liberdade de expressão. No final da década de

1980, a efetiva transição política havia se concretizado no Brasil e o mundo caminhava para o que foi o início do nosso paradoxo contemporâneo: o processo de globalização que, ao mesmo tempo diminuiu distancias e aproximou pessoas tão distintas, também gerou a individualização máxima das relações humanas.

É nesse ponto que acreditamos que o cinema de João Batista de Andrade sofreu uma ruptura e ao mesmo tempo uma estagnação. Sem ter um inimigo direto com quem brigar, sua maior arma, que sempre foi o cinema político, combativo, se perdeu: a produção do autor entrou em crise sem sua matéria-prima. A quebra da Embrafilme afundou de vez os novos projetos do cineasta.

Os documentários feitos na década de 1990 são marcados pela impaciência e curiosidade que Batista tem com o diferente. Ao entrarmos na “era do digital”, Batista parece ter reencontrado um antigo companheiro de trabalho: a possibilidade de filmar na “urgência dos acontecimentos”, no calor dos fatos. A pequena câmera que tudo pode fazer sozinha, tem permitido ao cineasta tentar dialogar com a realidade de forma muito similar ao que fazia no *Hora da Notícia*, injetando novo ânimo em sua produção.

Esse trabalho de busca e tentativa de sistematização da obra de um autor se mostrou, no decorrer da pesquisa, fundamental e raro na historiografia do cinema brasileiro. Começando pelo próprio cineasta e passando depois para as instituições: é visível a desorganização dos dados, perda de papéis e carência de cuidados com o filme enquanto documento histórico de um período. Como a maioria dos cineastas deixa claro que a grande preocupação é produzir a obra no presente, vemos com preocupação o fosso existente entre a prática cinematográfica e a construção da história do cinema brasileiro.

Por fim declaro que nessa etapa final, nas entrevistas, conheci um cineasta incrível, que por longas horas falou de sua história, experiências, lutas, vitórias e decepções. Não nego o encanto que tenho por sua figura, mas a ultima resposta que tive dele me conquistou de vez e abriu uma gigantesca porta com novas interrogações. Durante as entrevistas, João Batista não só rememorou sua carreira, ele se permitiu novos questionamentos sobre suas escolhas, influências e metodologia.

Sua postura diante do filme, sempre foi de se perguntar não só sobre o que fala, mas porque fala, com que sentimentos trabalha, que idéias alimentam sua narrativa e sua estrutura, com que formas procura atingir a sensibilidade de seu público. Sendo um cineasta de embate, não fugiu do embate consigo mesmo.

Não esperava tamanha simplicidade de alguém com quarenta anos de carreira e dezenas de filmes. Não esperava que “essa rua” fosse de mão dupla: não somente eu aprendi e mudei com essa dissertação, ele também se permitiu isso. Trocamos alguns e-mails onde ele se questionava sobre vários momentos, transcrevo aqui o pedaço de um deles:

“Renata,

Não há dúvidas que dois fatos insuflam em mim uma cachoeira de perguntas, questões, lembranças, críticas: sua tese e a leitura do livro *O Espelho Partido*, do Silvio Da Rin. Vou falar do livro e o que a leitura tem provocado em mim. Ontem à noite cheguei nos capítulos que falam de Jean Rouch e Edgar Morin, com um cinema que se contrapõe ao da escola americana de som direto (Leacock?). Nesta, o fetiche da realidade intocável, onde o cineasta deve se anular para captar a “realidade”. No “cinema verité” a descoberta de que a câmera (com o cineasta por trás) muda tudo, que o cineasta trabalha com uma reconstrução do mundo na interação com o ser filmado e dessa interação resulta o filme.

Fiquei perturbado. Por que não me lembrava disso, já que essa discussão se deu no momento em que eu iniciava como cineasta, início dos anos 1960?

Esquecimento? Falta de informação na época?

Pois o que diz minha memória é de que eu não gostava muito do cinema de Jean Rouch e que por isso me liguei ao cinema de Fernando Birri. (...)”.

João Batista de Andrade é complexo demais e ficaremos por aqui, essa dissertação de mestrado cumpriu seu papel de sistematizar um pouco da vida e obra desse cineasta. A partir da própria indagação acima do cineasta, deixamos as portas abertas para que novas interpretações possam ser feitas.

EXTRAS

1. FILMOGRAFIA DOCUMENTÁRIA DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE

Apresentamos aqui uma planilha composta com todos os filmes documentários de João Batista de Andrade. Só entraram nessa lista as obras as quais encontramos algum tipo de referência sólida (a maioria está apoiada em algum tipo de citação escrita: artigos, matérias de jornais e revistas, etc). Alguns filmes feitos para o *Hora da Notícia* e para a Rede Globo, fazem parte dessa lista porque Batista os cita em diversos momentos (entrevistas do passado, na sua biografia, etc). Sua organização foi pensada sobre quatro informações básicas: nome do filme, ano de realização, condição de exibição e localização atual de cópias em vários formatos (privilegiamos principalmente as cópias que estão em VHS ou DVD, porque são mais acessíveis ao público). A legenda explicita os locais de pesquisa.

Legenda:

CB: Cinemateca Brasileira

MIS: MIS-SP

CCSP: Centro Cultural São Paulo

IC: Itaú Cultural

ECA: Escola de Comunicação e Artes da USP

IA: Instituto de Artes da UNICAMP

TC: TV Cultura

RG: Rede Globo

RP: Raiz Produções

AD: Acervo Pessoal do Diretor – se encontra em sua nova produtora a Oeste Filmes

DS: Desaparecido

FILME	ANO	CONDIÇÃO	LOCALIZAÇÃO
Catadores de Lixo	1963	Inacabado	DS (queimou na sede da UEE – União Estadual dos Estudantes)
TNP-Teatro Nacional Popular	1963	Inacabado	DS
Liberdade de Imprensa	1967	Exibido em cineclubes	CB (VHS); IA (DVD); RP (VHS); AD (DVD)
Diversificação Agrícola	1967	Institucional	
Portinari, um pintor de Brodósqui	1968	Exibido	IA (DVD); RP (VHS); AD (DVD); CTAV
Paulicéia Fantástica	1970	Exibido	MIS-SP

Eterna Esperança	1971	Exibido	CB (VHS); MIS-SP; RP (16 mm)
A Cia Cinematográfica Vera Cruz	1972	Exibido	MIS-SP
Gracias Señor	1972		
Operação Tira da Cama	1972	Exibido na Tv Cultura	DS
Trabalhadores Rurais	1972	Exibido na Tv Cultura	CB
Greve de Táxi	1973	Exibido na Tv Cultura	DS
Grilagem	1973	Exibido na TV Cultura	DS
João Conde	1973	Exibido na TV Cultura	DS
Menores – vários	1973	Exibido na TV Cultura	DS
Poluição em Campinas	1973	Exibido na TV Cultura	DS
Poluição em Perus	1973	Exibido na TV Cultura	DS
Queixas e Reclamações	1973	Exibido na TV Cultura	DS
Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo – vários	1973	Exibido na Tv Cultura	DS
Transferência de Favelados	1973	Exibido na TV Cultura	DS
Ônibus	1973	Exibido na Tv Cultura e cineclubes	CB (VHS); IA (DVD); RP (16 mm); AD (DVD)
Pedreira	6//10/1973	Exibido na Tv Cultura e cineclubes	CB (VHS); IA (DVD); RP (16 mm); AD (DVD)
Migrantes	1973	Exibido na Tv Cultura e cineclubes	CB (VHS); IA (DVD); RP (DVD); AD (DVD)
Custo de Vida – vários	1974	Exibido na TV Cultura	DS
Escolha de um novo Presidente (Geisel)	1974	Exibido na Tv Cultura	DS
Escorpiões no Morumbi	1974	Exibido na TV Cultura	DS
Greve de Motoristas	1974	Proibido de ser exibido na TV Cultura	DS
Onça de Santana	1974	Exibido na TV Cultura	DS
Vampiro de Osasco	1974	Exibido na Tv Cultura	DS
Conjunto Habitacional: Jundiaí	1972-74	Exibido na TV Cultura	DS
Conjunto Habitacional: Sapopemba	1972-74	Exibido na TV Cultura	DS
Estação de Tratamento de Esgotos	1972-74	Exibido na TV Cultura	DS
Milton Parron	1972-74	Exibido na TV Cultura	DS
Satélites Brasileiros	1972-	Exibido na TV	DS

	74	Cultura	
Batalha dos Transportes	05/11/1974	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter Atualidade”	CB(16 mm)
Um Lugar para o Homem	16/04/1975	Exibido na Rede Globo “Globo São Paulo Especial”	
O Grito em Debate	1975	Exibido na Rede Globo “Globo São Paulo Especial”	
Lenhador de Automóveis	1975	Exibido na Rede Globo “Fantástico”	
Vidreiros	1975	Exibido na Rede Globo “Fantástico”	
O Jogo do Poder	22/03/1975	Exibido na Rede Globo “Esporte Espetacular”	CB (16 mm)
A Escola de 40 Mil Ruas	01/04/1975	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter Atualidade”	CB (16 mm)
Bóias Frias	03/06/1975	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter Atualidade”	RG (VHS); RP (16 mm)
O Brás	1975	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter Atualidade”	DS
Mercurio no Pão Nosso de Cada Dia	22/07/1975	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter Documento”	CB (VHS); IA (DVD); RP (VHS, junto com outros filmes); AD (VHS e DVD)
Buraco da Comadre	1975	Exibido na Rede Globo	CB (VHS); MIS (16mm); IA (DVD); RP (16 mm); AD (DVD)
Restos	29/07/1975	Proibido de ser exibido na Rede Globo	CB (VHS); CCSP (super 8); IA (DVD); AD (DVD)
Desaparecidos	1976	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter Atualidade”	DS
Meneghetti	05/1976	Exibido na Rede Globo “Domingo Gente”	DS

Paulo Vanzolini	1976	Exibido na Rede Globo “Domingo Gente”	DS
Boa Esperança: Viola Contra Guitarra	24/09/1976	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter Pesquisa”	RG (VHS)
Praça da Sé	1977	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter Atualidade”	DS
Caso Norte	24/01/1978	Exibido no Globo Repórter Documento	CB (VHS); IA (DVD); RG (VHS); RP (DVD); AD (DVD)
Wilsinho Galiléia	1978	Proibido de ser veiculado no Globo Repórter	CB (VHS); IA(DVD); RP (VHS); AD (DVD)
Greve	1979	Exibido em cineclubes	CB (VHS); MIS-SP (16 mm); IA (DVD); RP (DVD); AD (DVD)
Trabalhadores: Presente!	1979	Exibido em cineclubes	CB (VHS)
A Ferrovia do Diabo	1981		CB (VHS)
Por um Lugar ao Sol	12/03/1981	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter Documento”	
Tribunal Bertha Lutz	1982		CB (VHS); IA (DVD); AD (DVD)
1932/1982 – A Herança das Idéias	09/07/1982	Exibido na Rede Globo “Globo Repórter”	CB (16 mm); RG (VHS)
21 de Julho	1983	Exibido no Sindicato dos Metalúrgicos de SP	
Cubatão Urgente	1984	Exibido na TV Cultura	
Céu Aberto	1985	Exibido nas salas de cinema	CB (VHS); MIS-SP (35 e 16 mm); IC (DVD); IA (DVD); RP (DVD); AD (DVD)
Reforma Administrativa	1988		
Independência	1991		MIS-SP (VHS); ECA (VHS); IA (DVD); IC (VHS); RP (Betacam); AD (DVD)
Ontem, Hoje, Amanha	1998		CB (VHS); RP (VHS)
O Caso Matteucci	2002		IA (DVD); AD (DVD)
Vida de Artista	2003	Exibido nas salas de cinema	AD (DVD)
Vlado – 30 Anos Depois	2005	Exibido nas salas de cinema	IC (DVD); IA (DVD); AD (DVD)

A Cinemateca Brasileira e o Museu da Imagem e Som de São Paulo foram os principais pontos de busca por informações e cópias dos filmes. O Centro Cultural São Paulo (CCSP) é rico em reportagens de jornal, mas em sua filmoteca só encontramos uma cópia em super oito do filme Restos.

As buscas nas bibliotecas da ECA-USP e do Instituto de Artes da Unicamp, não apresentaram muitos resultados. Porém, a partir dessa dissertação, todos os filmes de Batista que conseguimos terão cópias na Filmoteca do Instituto de Artes da Unicamp. O Itaú Cultural também não nos forneceu muitas informações.

O Museu Lasar Segall possui um rico acervo de fontes primárias escritas: artigos e resenhas. As pesquisas nas TVs não foram bem planejadas e consequentemente não foram bem executadas. Na TV Cultura realizamos uma busca no começo da pesquisa, como não havia informações extras suficientes não encontramos o material. Na Rede Globo também não obtivemos sucesso porque fomos engolidos pela burocracia dessa empresa.

2. FICHA TÉCNICA

CATADORES DE LIXO

Ano:1963
Duração:.....entre 3 e 15 minutos
Cor:.....P&B
Direção:Francisco Ramalho Jr
 José Américo Viana
 João Batista de Andrade
Produção: UEE (União Estadual dos Estudantes)
Realização:Grupo Kuatro
OBS: não finalizado

TPN – TEATRO NACIONAL POPULAR

Ano: 1963
Duração:entre 3 e 15 minutos
Cor:P&B
Direção:Francisco Ramalho Jr
 José Américo Viana
 João Batista de Andrade
Produção:Ruth Escobar
Realização:Grupo Kuartro
OBS: não finalizado

LIBERDADE DE IMPRENSA

Ano: 1967
Duração: 25 min
Cor: P&B
Bitola: 16 mm
Direção, roteiro e montagem: João Batista de Andrade
Assistente de direção: João Silvério Trevisan
Diretor de produção: Sidnei Paiva Lopes
Fotografia e câmera: Armando Barreto
Som direto: Sidnei Paiva Lopes
Montagem: Jovita Perei
 João Batista de Andrade
Continuista: João Silvério Trevisan
Edição: Francisco Ramalho Jr.
Pesquisa: João Silvério Trevisan
 João Batista de Andrade
 Otoni Guimarães Fernandes Jr.
 Sidnei Paiva Lopes
Narração: João Batista de Andrade
Direção de Produção: Sidnei Paiva Lopes

Produção: Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e Jornal Amanhã (UNE)

Distribuição:DINAFILME/ CDI

Depoimentos: Tavares de Miranda, Carlos Lacerda, Dep. João Calmon, Genival Rabello e Marcus Pereira (jornalistas por ordem de entrada). Celso Monteiro da Cunha

EQUIPE RIO

Fotografia:José Medeiros

Som direto:José Antonio

DIVERSIFICAÇÃO AGRÍCOLA

Ano:1967

Direção:João Batista de Andrade

Produção:Roman Lesage

PORTINARI, UM PINTOR DE BRODÓSKI.

Ano:1968

Duração:10 min

Cor:P&B

Bitola:16 mm

Direção, roteiro e montagem:João Batista de Andrade

Diretor de produção:Sidnei Paiva Lopes

Fotografia e câmera:Gyula Koloszy

Edição:João Silvério Trevisan

Produtor:Sidnei Paiva Lopes

Assistente de produção:Ivens Yo Kawamata

Locução:José de Abreu

Claudio Mamberti

Poemas:Cândido Portinari

Produção:Jorge Teixeira

George Jonas

INC (Instituto Nacional de Cinema)

Distribuição:CTAV

Book:Antônio Benettazzo

PAULICÉIA FANTÁSTICA

Ano:1970

Duração:70 min

Cor:P&B

Bitola:35 mm/ cópias em 16 mm

Direção:João Batista de Andrade

Jean Claude Bernardet

Roteiro:Jean Claude Bernardet

Montagem:João Batista de Andrade

Jean Claude Bernardet

Pesquisa:Paulo Emilio Salles Gomes

Produção Executiva:Oswaldo da Palma
Fotografia e câmera:Aloysio Raulino
Trilha sonora:João Silvério Trevisan
Montagem:João Batista de Andrade
 Jean Claude Bernardet
Narração:Lucila Ribeiro
 Paulo César Pereiro
 Antero de Oliveira
Texto:Jean Claude Bernardet
Produção:Comissão Estadual de Cinema
Distribuição: Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo
Elenco: Ety Fraser, Lafayette Galvão e Lenoir Betancourt –
 (dramatizações)
Prêmios: Governador do Estado de São Paulo – melhor diretor,
 1971

ETERNA ESPERANCA.

Ano: 1971
Duração: 30 min
Cor: P&B
Bitola: 35 mm
Direção: João Batista de Andrade
 Jean Claude Bernardet
Roteiro: Jean Claude Bernardet
Pesquisa: Maria Rita Galvão
Produção Executiva: Oswaldo da Palma
Fotografia e câmera: Jorge Bodanzky
Trilha sonora: João Silvério Trevisan
Narração: Antonio Pedro
Texto: Jean Claude Bernardet
Produção: Comissão Estadual de Cinema
Distribuição: Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo
Elenco: Antonio Fagundes, Gianfrancesco Guarnieri, Fernando Jordão

A CIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ.

Ano: 1972
Duração: 30 min
Cor: P&B
Bitola: 35 mm
Direção: João Batista de Andrade
 Jean Claude Bernardet
Roteiro: Jean Claude Bernardet
 João Batista de Andrade
Produção Executiva: Oswaldo de Palma
Equipe técnica: João Batista de Andrade

João Silvério Trevisan
Maria Rita Galvão
Pesquisa:Silvio de Campos Silva
Produção:Comissão Estadual de Cinema
Distribuição: Secretaria de Cultura do Governo do Estado de
São Paulo
Realização: Faz parte da coleção “Panorama do Cinema
Paulista”

GRACIAS SENOR.

Ano:1972
Direção:João Batista de Andrade
Fotografia.....Jorge Bodansky
Som.....Sidnei Paiva Lopes
OBS: não finalizado

OPERAÇÃO TIRA DA CAMA.

Ano:1972
Direção:João Batista de Andrade
Cinegrafista:Adão Macieira
Edição:José Luiz Sasso
Produção:TV Cultura

TRABALHADORES RURAIS.

Ano:1972
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

GREVE DE TÁXI.

Ano:1973
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

GRILAGEM.

Ano:1973
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

JOÃO CONDE.

Ano:1973
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

MENORES – VÁRIOS.

Ano:1973
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

POLUIÇÃO EM CAMPINAS.

Ano:1973
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

POLUIÇÃO EM PERUS.

Ano:1973
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

QUEIXAS E RECLAMAÇÕES – VÁRIOS.

Ano:1973
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO – VÁRIOS.

Ano:1973
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

TRANSFERÊNCIA DE FAVELADOS.

Ano:1973
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

ÔNIBUS.

Ano: 1973
Duração: 7 min
Cor: P&B
Bitola: 16 mm
Direção e roteiro: João Batista de Andrade
Fotografia e câmera: Nilo Mota
Montagem: Ladislau
Edição: Fernando Jordão
Apresentadores: Fábio Perez
..... Nemércio Nogueira
Produção: Tv Cultura
Distribuição: DINAFILMES/CDI
CINEMA DE RUA

PEDREIRA.

Ano: 1973
Duração: 8 min
Cor: P&B
Bitola: 16 mm
Direção e roteiro: João Batista de Andrade
Fotografia e câmera: Adão Macieira
..... João Batista de Andrade
Montagem: Ladislau
Edição: Fernando Jordão
Narração: Nemércio Nogueira
Produção: Tv Cultura
Distribuição: DINAFILMES/CDI
CINEMA DE RUA

MIGRANTES (o filme)

Ano: 1973
Duração: 7 min
Cor: P&B
Bitola: 16 mm
Direção e roteiro: João Batista de Andrade
Montagem: João Batista de Andrade
..... Ladislau
Fotografia e câmera: Antonio Mateus
Som direto: Antonio Mateus
Edição: Fernando Jordão
Produção: Raiz
Distribuição do filme: DINAFILMES/CDI
Prêmios: Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador –
melhor filme, 1973
CINEMA DE RUA

MIGRANTES (a reportagem)

Ano: 1973
Duração: 7 min
Cor: P&B
Bitola: 16 mm
Direção e roteiro: João Batista de Andrade
Montagem: João Batista de Andrade
Ladislau
Fotografia e câmera: Antonio Mateus
Som direto: Antonio Mateus
Edição: Fernando Jordão
Produção: Tv Cultura

CUSTO DE VIDA – VÁRIOS.

Ano: 1974
Direção: João Batista de Andrade
Edição: José Luiz Sasso
Produção: Tv Cultura

ESCOLHA DE UM NOVO PRESIDENTE (GEISEL).

Ano: 1974
Direção: João Batista de Andrade
Edição: José Luiz Sasso
Produção: Tv Cultura

ESCORPIÕES NO MORUMBI.

Ano: 1974
Direção: João Batista de Andrade
Edição: José Luiz Sasso
Produção: Tv Cultura

GREVE DE MOTORISTAS.

Ano: 1974
Direção: João Batista de Andrade
Edição: José Luiz Sasso
Produção: Tv Cultura

A ONÇA DE SANTANA.

Ano: 1974
Direção: João Batista de Andrade
Edição: José Luiz Sasso
Produção: Tv Cultura

VAMPIRO DE OSASCO.

Ano:1974
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

CONJUNTO HABITACIONAL: JUNDIAÍ.

Ano:1972-1974
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

CONJUNTO HABITACIONAL: SAPOEMBA.

Ano:1972-1974
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

ESTAÇÃO DE TRATAMENTO DE ESGOTOS.

Ano:1972-1974
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

MILTON PARRON.

Ano:1972-1974
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

SATÉLITES BRASILEIROS.

Ano:1972-1974
Direção:João Batista de Andrade
Edição:José Luiz Sasso
Produção:Tv Cultura

BATALHA DOS TRANSPORTES.

Ano:1974
Duração:15 min
Cor:colorido
Bitola:16 mm
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:Reinaldo Cabreira

Assistente de câmera: Jorge dos Santos
Montagem: Helder Tito
Som direto: Valdivino Passos
Edição: Fernando Jordão
Narração: Sergio Chapellin
Texto: Roberto Meneses
Produção: Rede Globo
Distribuição: Filmoteca Global
Programa: Globo Repórter Atualidade

LENHADOR DE AUTOMÓVEIS.

Ano: 1975
Direção: João Batista de Andrade
Câmera: Edgar Cavalheiro
Texto: Roberto Menezes
Produção: Rede Globo
Programa: Fantástico

VIDREIROS.

Ano: 1975
Direção: João Batista de Andrade
Produção: Rede Globo
Programa: Fantástico

O JOGO DO PODER.

Ano:	1975
Duração:	27 min
Cor:	colorido
Bitola:	16 mm
Direção:	João Batista de Andrade
Roteiro:	João Batista de Andrade Fernando Jordão
Fotografia e câmera:	orge dos Santos Hugo Peixoto Marco Antonio
Montagem:	Helder Tito
Som direto:	Moacir
Edição:	Fernando Jordão
Texto:	Roberto Menezes
Narração:	Luiz Lopes Correia
Diretor de produção:	Wagner de Carvalho
Colaboração de reportagem:	Juarez Soares
Produção:	Rede Globo
Programa:	Esporte Espetacular
Distribuição:	Filмотeca Global

O GRITO EM DEBATE.

Ano:1975
Direção:João Batista de Andrade
Produção:Rede Globo
Programa:Globo São Paulo Especial

UM LUGAR PARA O HOMEM..

Ano: 1975
Direção: João Batista de Andrade
Edição: Fernando Jordão
Texto: Roberto Menezes
Produção: Rede Globo
Programa: Globo São Paulo Especial

A ESCOLA DE 40 MIL RUAS.

Ano: 1975
Duração: 15 min
Cor: colorido
Bitola: 16 mm
Direção: João Batista de Andrade
Roteiro: Fernando Jordão
 João Batista de Andrade
Fotografia e câmera: Marco Antonio Gonçalves
Montagem: Helder Tito
Som direto: Moacir
Edição: Fernando Jordão
Texto: Roberto Meneses
Produção: Rede Globo
Distribuição:
 FilMOTECA Global

Depoimentos: Mário Altenfelder (Secretário da Promoção Social)

Programa: Globo Repórter Atualidade

OBS: o filme participou do Festival de Oberhausen na República Federal Alemã

BÓLAS-FRIAS (VOLANTES: MÃO DE OBRA RURAL)

Ano:1975
Duração:15 min
Cor:colorido
Bitola:16 mm
Direção:João Batista de Andrade
Roteiro:João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:Jorge dos Santos
Montagem:Helder Tito
Som direto:Valdivino Passos

Diretor de produção: Wagner de Carvalho
Produção: Rede Globo
Distribuição: Filmoteca Global
Programa: Globo Repórter Atualidade

BRÁS.

Ano:1975
Direção:João Batista de Andrade
Produção:Rede Globo
Programa:Globo Repórter Atualidade

MERCÚRIO NO PÃO DE CADA DIA.

Ano:		1975
Duração:		10 min
Cor:		colorido
Bitola:		16 mm
Direção:		João Batista de Andrade
Roteiro:		João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:		Marco Antonio Gonçalves
Montagem:		Mario Murakan José Alberto
Som direto:		Moacir Mendonça
Edição:		Fernando Jordão
Texto:		Roberto Menezes
Editor responsável:		Paulo Mario Mansur
Narração:		Humberto Santos
Diretor de produção:		Wagner de Carvalho
Produção:		Rede Globo
Distribuição:		Filмотeca Global
Programa:		Globo Repórter Documento

DESAPARECIDOS.

Ano:1976
Duração:15 min
Direção:João Batista de Andrade
Produção:Rede Globo
Distribuição:Filmoteca Global
Programa:Globo Repórter Atualidade

MENEGHETTI

Ano:1976
Direção:João Batista de Andrade
Produção:Rede Globo
Programa:Domingo Gente

PAULO VANZOLINI.

Ano: 1976
Direção: João Batista de Andrade
Produção: Rede Globo
Programa: Domingo Gente

BOA ESPERANÇA: VIOLA CONTRA GUITARRA.

Ano: 1976
Duração: 35 min
Cor: colorido
Bitola: 16 mm
Direção: João Batista de Andrade
Roteiro: João Batista de Andrade
Fotografia e câmera: Jorge dos Santos
Montagem: Helder Tito
 Reinaldo Volpato
Som direto: Nelson Bello
Edição: Fernando Jordão
Diretor de produção: Wagner de Carvalho
Produção: Rede Globo
Distribuição: Filмотeca Global
Programa: Globo Repórter Pesquisa

PRACA DA SÉ.

Ano:1977
Duração:10 min
Direção:João Batista de Andrade
Narração:Sergio Chapellin
Produção:Rede Globo
Programa:Globo Repórter Atualidade

CASO NORTE.

Ano: 1977
Duração: 38 min
Cor: colorido
Bitola: 16 mm
Direção e roteiro: João Batista de Andrade
Assistente de direção: Alain Fresnot
Fotografia e câmera: Jorge dos Santos
Assistente de câmera: Nelson Bello
 Waldir Jardim
Montagem: Reinaldo Volpatto
Som direto: Clodomiro Bacellar
Edição: João Batista de Andrade
Maquiagem: Paulo Lago
Diretor de produção: Wagner de Carvalho

Coordenador Geral:Fernando Jordão
Produção:Rede Globo
Distribuição:Filmoteca Global
Programa:Globo Repórter Documento
Elenco: Bentinho, Amélia Gonçalves, Manfredo Bahia, Eduardo Zar, França Antunes, Regina Andrade
OBS: indicado pela crítica jornalística como um dos 10 melhores programas de Tv do Ano.

WILSINHO GALILÉIA

Ano: 1978
Duração:60 min
Cor:colorido
Bitola:16 mm
Cópias:em V.T
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Assistente de direção:Alain Fresnot
Fotografia e câmera:Adilson Ruiz
Assistente de câmera:Paulo Rigoli
Montagem:Helder Tito
Som direto:Clodomiro Bacellar
Edição:Fernando Jordão
Mixagem:Walter Rogério
Pesquisa:Dácio Nitrini
Maquilagem:Paulo Lago
Diretor de produção:Heloísa de Campos
Coordenador Geral:Fernando Jordão
Produção:Produtora Raiz para a Rede Globo
Programa:Globo Repórter Documento
Elenco: Paulo Weudes (Wilsinho), Gilberto Moura (Ramiro), Ivan José (Chiquinho), Telma Helena (Patrícia), Claudia de Castro (Geni), Fausto Brunini, Sergio Oliveira, Luis Carlos Rossi (policial), Jorge Cerruti, Rubens Brito, Paulo Lago, Luís França (vítima).
Música: *Abalualê*, de Waldemar Henrique – voz: Clementina de Jesus

Queña – Los Masi

Concierto em Los Andes – Grupo Aymara

Gracias a la vida de Violeta Parra – Grupo Tarancón

POR UM LUGAR AO SOL

Ano: 1981
Duração:25 min
Cor:colorido
Bitola:16 mm
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Edição:João Batista de Andrade

Narração:Sergio Chapelin
Direção de produção:Wagner Carvalho
Produção:Tv Globo
Distribuição:Filmoteca Global
Programa:Globo Repórter Documento

1932/1982 – A HERANÇA DAS IDÉIAS.

Ano: 1982
Duração:60 min
Cor:colorido
Bitola:16 mm
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:Adrian Cooper
Assistente de câmera:José Roberto Eliéser
Som direto:Valter Rogério
.....Marian Van de Ven
Pesquisa:Antonio Mendes Jr. (Paxá)
Narração:Wellington de Oliveira
Produção executiva:Assunção Hernandes
Assistente de produção:Roberto Ramos
.....Inês Castilho
Produção:RAIZ para a Rede Globo
Distribuição:Filmoteca Global
Programa:Globo Repórter Documento

EQUIPE RIO

Diretor de fotografia:Tuker Marçal
Assistente de câmera:Tatiana Constant
Técnico de som:Mauro Duque Estrada
Assistente de produção:Vera Moss
Orientação histórica:Antonio Mendes de Almeida Jr.
Depoimentos: Olavo Setúbal, Rui Mesquita, Maria Helena
Capelato, Bernardo Cabral, Helio Silva, General Rubens Restel,
General Sthol Nogueira, Miguel Costa Jr., Gofredo da Silva
Telles e Rafael Noschese.

O BURACO DA COMADRE.

Ano: 1975
Duração:10 min
Cor:P&B
Bitola:16 mm
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:Adilson Ruiz
Assistente:Jorge Santos
Fotos:Lorenzo Aghemo
.....Bia Rozemberg
Montagem:Reinaldo Volpato
Som direto:Wagner de Carvalho

STOPFILM
Distribuição:DINAFILME/CDI
EMBRAFILME
Premio: especial do júri do Festival de Havana, Cuba – 1979.

TRABALHADORES: PRESENTE!

Ano: 1979
Duração:34 min
Cor:colorido
Bitola:16 mm
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:Aloisio Raulino
Montagem:Alain Fresnot
Som direto:Romeu Quinto
Cenas adicionais:Adilson Ruiz
Produção Executiva:Assunção Hernandez
Direção de produção:Wagner de Carvalho
Produção:RAIZ PRODUÇÕES
STOPFILM
Thomas Farkas
Distribuição:DINAFILME/CDI
Premio: Festival de Brasília – melhor diretor, 1979. ok
(cinemateca)

TRIBUNAL BERTHA LUTZ

Ano: 1982
Duração:30 min
Cor:colorido
Bitola:16 mm
Cópias:em V.T
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:Chico Botelho
Zetas Malzoni
Adrian Cooper
Assistente de câmera:Cátia Coelho
Montagem:Renato Neiva Moreira
Som direto:Marien Van de Vem
Walter Rogério
Lia Camargo
Trilha sonora:João Batista de Andrade
Pesquisa:Fundação Carlos Chagas
Diretor de cena:Mario Masetti
Inês Castilho
Leda Orozco
Coreografia:Denise Stoklos
Juliana Carneiro
Letreiros:Ricardo Ribeiro
Produção executiva:Assunção Hernandez

Produção:RAIZ PRODUÇÕES
Co-produção:TATU FILMES
Distribuição:DINAFILMES/CDI
EMBRAFILME

Elenco: Assunta Peres, Bete Mendes, Dulce Muniz, Sílvia
Leblon, Denise Stoklos, Juliana Carneiro, Almino Afonso.

A FERROVIA DO DIABO.

Ano: 1981
Duração:40 min
Cor:colorido
Bitola:16 mm
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:Nay
Edição:João Batista de Andrade
Direção de produção:Rogério Dias
Marco Antonio Guimarães
Produção:Fundação Nacional Pró-Memória
Distribuição:Fundação Nacional Pró-Memória

21 DE JULHO.

Ano: 1983
Duração:20 min
Cor:colorido
Bitola:video
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:Adilson Ruiz
Assistente de câmera:Agilson Rodrigues
Edição:João Batista de Andrade
Produção Executiva:Assunção Hernandes
Produção:RAIZ para o Sindicato dos Metalúrgicos de SP

CUBATÃO URGENTE.

Ano: 1984
Duração:50 min
Cor:colorido
Bitola:V.T
Direção e roteiro:João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:Sideval Luis Jordão
Som direto:Alcides de Almeida
Auxiliar:Deraldo Silva Trindade
Produção:Tv Cultura

CÉU ABERTO.

Ano: 1985
Duração: 80 min
Cor: colorido
Bitola: 35 mm
Direção e roteiro: João Batista de Andrade
Fotografia e câmera: Chico Botelho
Fotografia de cena: Vinicius Andrade
Assistente de câmera: Kátia Coelho
..... Breno da Silveira
..... Renata Cury
..... Paulo Mendes da Rocha
Montagem: Walter Rogério
Assistente de montagem: Danilo Tadeu
Som direto: Geraldo Ribeiro
..... Walter Rogério
..... Marien Van de Ven
..... Tide
Assistente de som: Clotilde Borges Guimaraes
Edição de som: Walter Rogério
Mixagem: Álamo
Transcrição: Geraldo Ribeiro
Animação: Marcelo Tassara
Operador de animógrafo: José Roberto Perotti
Direção de Produção: Armando Lacerda
Assistente de produção: Fernando Andrade
Produção Executiva: Assunção Hernandez
Produção: RAIZ PRODUÇÕES
Distribuição: EMBRAFILME
Divulgação: Rose Carvalho
Prêmios: II Festival Internacional do Rio de Janeiro – premio especial do júri, 1985; Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa Aveiros – menção honrosa, 1988; Festival de Caxambu – melhor montagem e premio especial do júri, 1985.
Office Catholique Internacional du Cinema (OCIC) – melhor filme, 1985.

REFORMA ADMINISTRATIVA.

Ano: 1988
Bitola: beta analógica
Direção: João Batista de Andrade
Produção: Governo do Estado de São Paulo

INDEPENDÊNCIA.

Ano:1991
Duração:17 min
Cor:colorido

Bitola: 35 mm
Direção e roteiro: João Batista de Andrade
Assistente de Direção: Luciana Petrocchi
Fotografia e câmera: Francisco Botelho
Assistente de Câmera: Pedro Ionescu
Direção de Produção: Sara Silveira
Montagem: Walter Rogério
Assistente de Montagem: Renato Delarole
Som direto: Romeu Quinto
Narração: Elcio Sodré
Pesquisa: Luciana Petrocchi
 Denise Vieira Pinto
 Maria Cristina Castilho Costa
Cenografia: Renato de Moraes
Musica: Hermelino Neder
Trilha e Mixagem: Newton Carneiro
 Vander Galvez
Produção Executiva: Maria Ionescu
 Sara Silveira
Produção: Orion Cinema e Vídeo
Realização: Série Panorama Histórico Brasileiro
Coordenação: Instituto Cultural Itaú
Prêmio: Festival de Brasília – melhor musica, 1991.

ONTEM, HOJE E AMANHÃ.

Ano: 1998
Duração: 60 min
Direção: João Batista de Andrade
Roteiro: João Batista de Andrade

O CASO MATTEUCCI.

Ano:	2002
Duração:	60 min
Cor:	colorido
Bitola:	mini DV
Direção:	João Batista de Andrade
Roteiro:	João Batista de Andrade
Fotografia e câmera:	João Batista de Andrade
Som direto:	João Batista de Andrade
Edição de som:	Virgílio Parma
Edição:	João Batista de Andrade
Assistente de edição:	Mazé Alves
Still:	Lázaro Neves
Pesquisa:	Eva Aparecida da Costa Nogueira Marisol Martins de Santana Mazé Alves
Direção de Produção:	Maria Abdala

Produção Executiva:Fifi Cunha
Produção:ICUMAM (Instituto de Cultura e Meio Ambiente)
 Oeste Filmes
Atores: Charles Rodrigues, Jonathas Tavares, Lenita Caetano,
 Renata Caetano

VIDA DE ARTISTA – JOSÉ INÁCIO SANTEIRO.

Ano: 2003
Duração: 87 min
Cor: colorido
Bitola: mini DV
Direção e roteiro: João Batista de Andrade
Fotografia e câmera: João Batista de Andrade
Som direto: João Batista de Andrade
Edição: Fernando Andrade
Edição Final de Som: Marcelo Galbetti
Produção Executiva: Joao Batista de Andrade
Produção: OESTE FILMES
Elenco: José Inácio
Premio: Festival do Filme Livre (Rio) – melhor filme, 2004.

VLADO – 30 ANOS DEPOIS.

Ano: 2005
Duração: 90 min
Cor: colorido
Direção e roteiro: João Batista de Andrade
Fotografia: Fabiano Pierri
Fotografia adicional: Carlos Ebert
Fotografias do enterro: Elvira Alegre
Câmera: João Batista de Andrade
Câmera adicional: Fabiano Pierri
..... Carlos Ebert
..... Edis Cruz
Som direto: Rodrigo Olivieri
Edição: Landa Costa
Assistente de edição: Marcelo Azevedo
Edição de som: Otávio Bertolo
Trilha sonora: Martin Eikmeier
Narração: João Batista de Andrade
Arte: Paulo Caetano
Colorista: Robson Locillia
Gravação no Rio de Janeiro: Toninho Murici
Produção Executiva: Ariane Porto
Assistente de produção: Chimeni Maia
Produção de finalização: Paula Pripas
Assistente de finalização: Pedro Struchi
Supervisão de pós produção: Giba Yamashiro

Supervisão operacional:Bia Ambrogi
Assistente operacional:Priscila Zerillo
Produção:OESTE FILMES
Distribuição:Europa Filmes
Entrevistados: Ruy Othake, Luiz Weis, Fátima Jordão, Ivo Herzog, D. Paulo Evaristo Arns, Fernando Moraes, Rodolfo Konder, Miguel Urbano, Fernando Birri, Clarice Herzog; Anthony Christo, Fernando P. Jordão, Georges Bourdoukan, José Mindlin, Alberto Dines, Paulo Markun, José Guilherme Vargas, Marco Antonio Tavares, Frederico Pessoa, Georges Duque Estrada, Sergio Gomes, Clara Sharf, Diléa Frate, Rose Nogueira, Alfredo Moreno Leitão, Mino Carta, Audálio Dantas, Rabino Henry Sobel, João Bosco e Aldir Blanc.

3. SINOPSE DOS FILMES.

21 de Julho. (1983)

Vídeo produzido para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo sobre a greve geral da categoria em São Paulo no dia 21 de julho de 1983.

Batalha dos Transportes. (1976)

Problemas de condução dos moradores da Zona Leste/SP. A luta diária que eles enfrentam nos ônibus e trens desta região.

Bóias Frias. (1975)

A marginalização dos bóia-frias na sociedade brasileira. Os problemas sofridos por esses trabalhadores avulsos, que vivem do plantio e colheita das safras do interior de São Paulo.

O Brás. (1975)

Curta-metragem poético sobre esse famoso bairro da cidade de São Paulo.

O Buraco da Comadre. (1975)

Em um bairro da Zona Norte de São Paulo, um buraco de 160 metros de comprimento, por 4 de profundidade e 5 de largura comemora vinte anos de idade, sob o descaso da Prefeitura. O filme é uma discussão do que fazer e de qual a relação da população com o progresso e com as autoridades e de por que essa relação não resolve o problema. Participação do Núcleo de Teatro.

Caso Norte. (1977)

Uma reportagem que trabalha documentário e ficção para relatar a morte de um migrante nordestino e a dura vida de outro, que o matou com três tiros. Uma vigorosa denúncia na pasteurizada paisagem da televisão brasileira.

O Caso Matteucci. (2002)

Documentário inspirado no livro *Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge, que por sua vez foi baseado em fatos reais. O massacre de uma família que teve a casa invadida por desconhecidos, em 1957, na cidade de Goiânia. Em meio a pressão para resolver o caso, os policiais passaram a torturar pessoas para obter confissões, traumatizando a população.

Catadores de Lixo. (1963)

Documentário inacabado sobre os catadores do lixão paulista.

Céu Aberto. (1985)

Documentário sobre os últimos dias de vida de Tancredo Neves, o presidente que nunca tomou posse. O filme mostra o momento de sua eleição indireta e de sua morte, em que a transição do Brasil para um regime democrático não era tão evidente assim e a pessoa

de Tancredo Neves adquiriu um significado peculiar. Documentário que estimula uma reflexão sobre os bastidores das histórias oficiais.

A Cia Cinematográfica Vera Cruz (1972)

Documentário de montagem e expositivo que, usando como material, imagens de arquivo das aberturas dos filmes e algumas cenas de cada um, conta um pouco da história da primeira empresa cinematográfica do país.

Conjunto Habitacional: Jundiaí. (1972-74)

Reportagem sobre uma confusão, onde moradores estavam sendo despejados pela Caixa Econômica Federal, mesmo pagando as prestações em dia.

Conjunto Habitacional: Sapopemba. (1972-74)

Reportagem que mostra a intolerância e o preconceito entre iguais dentro de um conjunto habitacional.

Custo de Vida – Vários. (1974)

Série de reportagens sobre o alto preço do custo de vida na cidade de São Paulo.

Cubatão Urgente. (1984)

Curta metragem feito para a TV Cultura sobre o incêndio de uma favela em Cubatão provocado pela explosão de um oleoduto.

Desaparecidos. (1976)

Documentário que expõe a realidade dos desaparecidos nas grandes cidades

Diversificação Agrícola. (1967)

Documentário institucional que narra a tentativa de diversificar a produção agrícola do Paraná

Escola de 40 Mil Ruas. (1975)

Documentário sobre a questão do menor delinquente no momento em que assume um novo secretário da Promoção Social em São Paulo. “*Quarenta mil ruas e quantos mil destinos? As câmeras investigaram becos, sarjetas. Fizeram um inventário de misérias.*”

Escolha de um Novo Presidente – Geisel. (1974)

Reportagem que mostra de um jeito diferente a reação das pessoas à eleição de Geisel.

Escorpiões no Morumbi. (1974)

Reportagem que mostra o contraste entre o luxuoso bairro do Morumbi e a favela vizinha através da invasão de escorpiões.

Estação de Tratamento de Esgoto. (1972-74)

A partir da inauguração de um centro de tratamento de esgotos, o filme registra a extrema miséria do Jardim Maria Luiza, periferia de São Paulo.

Eterna Esperança (1971)

Trabalhando com atores que realizavam certas representações, o filme conta a melancólica história de um técnico que investiu tudo o que tinha numa empresa de cinema e que perde tudo, ficando na “eterna esperança” de um dia recuperar todo o dinheiro perdido.

A Ferrovia do Diabo. (1981)

História da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, em Rondônia, do ponto de vista daqueles que a fizeram.

Gracias Señor. (1972)

Filmagem da peça de teatro de mesmo nome, montada pelo Teatro Oficina e de autoria de Zé Celso.

Greve! (1979)

Os principais acontecimentos da greve dos metalúrgicos do ABC (SP), em março de 1979, visto dentro do quadro político da época, com a mudança de governo e o projeto de abertura. Análises políticas realizadas por meio de uma linguagem simples e ágil. Depoimentos de operários revelam as razões objetivas que os conduziram a um movimento tão sólido e transformador.

Greve de Motoristas. (1974)

Reportagem sobre a greve dos motoristas de ônibus de São Paulo.

Greve de Táxis. (1973)

Reportagem sobre a greve dos taxistas de São Paulo.

Grilagem. (1973)

Reportagem sobre a luta na justiça de moradores que compraram seus terrenos de um grileiro e estavam prestes a perder sua propriedade.

O Grito em Debate. (1975)

Programa feito para o *Globo São Paulo Especial* sobre a cidade de São Paulo, encomendado pela direção da Globo para esquentar a novela *O Grito*, cujo autor foi Jorge Andrade e a direção era de Walter Avancini.

A Herança das Idéias – 1932/1982. (1982)

Filme sobre os 50 anos da Revolução constitucionalista de 1932 de São Paulo.

Independência. (1991)

Através da produção dos artistas viajantes que estiveram no Brasil com expedições científicas e dos artistas que participaram da Missão Francesa, este filme focaliza o processo de ruptura nas relações com a metrópole portuguesa que culminou com a Independência do Brasil, em 1822.

João Conde. (1973)

História do jovem bandido João Conde.

O Jogo do Poder. (1975)

O documentário cobre as eleições para a presidência do time de futebol paulista Corinthians, mostrando um pouco dos bastidores do futebol e ao mesmo tempo fazendo uma metáfora da vida política brasileira.

Lenhador de Automóveis. (1975)

História de um homem que vivia de desmanchar carros com o machado, vendendo as peças usadas. O filme retratava o comércio de material usado e termina desembocando nos catadores de lixo.

Liberdade de Imprensa. (1967)

Documentário que aproveita a efervescência do momento histórico que o Brasil vivia (o governo tinha acabado de aprovar uma lei de imprensa extremamente restritiva) para fazer um painel da época (final dos anos 60), alternando imagens dos principais acontecimentos com entrevistas de especialistas e políticos.

Um Lugar para o Homem. (1975)

Programa que entrevistou Olavo Setúbal, indicado à prefeitura da cidade de São Paulo pelo então governador Paulo Egydio, sobre os desafios de seu futuro mandato.

Meneghetti. (1976)

Documentário sobre o célebre bandido italiano radicado que no Brasil que morreu aos 98 anos de idade.

Menores – Vários. (1973)

Série de reportagens sobre os garotos de rua.

Mercúrio no Pão Nosso de Cada Dia. (1975)

Os problemas dos moradores dos Alagados (favelas na Bahia). A possibilidade do governo desapropriar a área para aterro, devido à poluição causada pelo mercúrio.

Migrantes. (1973)

Diálogo improvisado entre um trabalhador de origem nordestina morando com sua família sob um viaduto de São Paulo e um transeunte, portador do preconceito paulistano contra esse tipo de migrante.

Milton Parron. (1972-74)

Reportagem sobre o radialista da Radio Bandeirantes.

A Onça de Santana. (1974)

Reportagem sobre o alto custo da carne, através da captura de uma onça.

Ônibus. (1973)

Filmado no bairro de Itaberaba, o documentário expõe os problemas de transporte enfrentados pela população trabalhadora de São Paulo.

Operação Tira da Cama. (1972)

Baseada numa operação militar, mostra do ponto de vista dos favelados a invasão de soldados em uma favela.

Ontem, Hoje, Amanhã. (1998)

Documentário institucional sobre a reforma da Igreja da Matriz de Pirenópolis.

Paulicéia Fantástica. (1970)

Filme sobre os primórdios do cinema de São Paulo até os anos 30. Feito com o espírito iconoclasta dos modernistas de 1922.

Paulo Vanzolini. (1976)

Documentário sobre o biólogo e compositor de sambas Paulo Vanzolini.

Pedreira. (1973)

O problema dos acidentes de trabalho no Brasil, com base nos dados do Congresso de Prevenção de Acidentes de Trabalho – Vitória, Espírito Santo, em 1973. O filme aborda o problema a partir do trabalho em pedreiras, onde se verificam muitos acidentes. Discute a forma de trabalho, os perigos e “vive” a situação de ameaça das explosões.

Poluição em Campinas. (1973)

Reportagem sobre a poluição de uma fábrica de pneus na cidade de Campinas.

Poluição em Perus. (1973)

Reportagem sobre a poluição de uma indústria de cimento na cidade de Perus.

Por um Lugar ao Sol. (1981)

Fatos denunciados e analisados sobre a falta de estrutura, de formação conveniente para os professores, de vagas e de verbas nas escolas de 1º e 2º graus.

Portinari, um Pintor de Brodóski. (1968)

Documentário sobre a vida do pintor expressionista brasileiro Cândido Portinari

Praça da Sé. (1977)

A partir da implosão de um antigo edifício na Praça d Sé, seus freqüentadores discutem o que era e o que será feito com a velha praça.

Queixas e Reclamações. (1973)

Série que aborda as reclamações da população através dos depoimentos de transeuntes.

Reforma Administrativa. (1988)

Filme institucional sobre a reforma administrativa proposta pelo então Secretário de Administração do Estado de São Paulo, Alberto Goldman.

Restos. (1975)

Em São Paulo, catadores que dependem da coleta do lixo protestam contra a transformação de um lixão em aterro sanitário, enfrentando os tratores e a repressão policial. Filme mudo.

Satélites Brasileiros. (1972-74)

Reportagem sobre a aquisição de tecnologia americana para o desenvolvimento de satélites brasileiros.

Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo – Vários. (1973)

Entrevista com o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo sobre a luta contra os baixos salários.

TPN – Teatro Popular Nacional. (1963)

Documentário inacabado sobre o grupo teatral *TPN – Teatro Popular Nacional* criado por Ruth Escobar, cuja proposta era a apresentação de seus espetáculos numa estrutura ambulante montada num caminhão “jamanta”.

Trabalhadores: Presente! (1979)

O filme tem como principal objetivo, mostrar a manifestação de 1º de Maio, comemorada no Estádio de Vila Euclides, em São Bernardo do Campo, realizada pelos trabalhadores e organizada por diversos sindicatos. Mostra também um outro acontecimento simultâneo: a greve dos motoristas e cobradores de ônibus de São Paulo deflagrada no mesmo dia 1º, apresentando o problema da intervenção no sindicato dos motoristas, a rejeição à diretoria imposta pelo ministério do trabalho, o movimento da categoria e a organização dos trabalhadores.

Trabalhadores Rurais. (1972)

Pequeno documentário feito para o *Hora da Notícia* sobre a dura vida dos trabalhadores rurais.

Transferência de Favelados. (1973)

Reportagem sobre o preconceito de um bairro de classe média com a chegada de novos moradores: favelados transferidos pela prefeitura.

Tribunal Bertha Lutz (1982)

O filme documenta a primeira sessão do Tribunal criado para julgar discriminações que a mulher sofre. Recebeu o nome de Bertha Lutz em homenagem à pioneira feminista brasileira. Essa primeira sessão foi realizada a 29 de maio de 1982, em São Paulo, e encenou-se o julgamento de uma causa real, movida por uma operária tecelã contra a empresa em que trabalhou por muitos anos com a função de encarregada e sem ter sido remunerada para o cargo, pelo fato de ser mulher.

Vampiro de Osasco. (1974)

Reportagem sobre a miséria urbana através da suspeita de um “vampiro” na região de Osasco.

Vida de Artista. (2003)

Documentário de caráter experimental sobre o artista popular de Pirenópolis, o santeiro José Inácio, conhecido por suas telas irreverentes, apesar do fundo cristão e também por seus belos santos de barro. O documentário, na verdade, pretende se aprofundar nos conflitos da vida do artista, seus sonhos, sua vida familiar, os conflitos gerados por sua irreverência e as reações na sociedade onde vive.

Vidreiros. (1975)

Tangencia a greve no setor, retratando os trabalhadores na indústria de vidros, mostrando suas técnicas e o aprendizado, do artesanato aos processos industriais.

Viola Contra Guitarra. (1976)

Boa Esperança do Sul é uma cidade que vive o dilema entre o velho e o novo, entre a vida pacata e o progresso, com suas conseqüências boas e ruins. O problema fica bem simbolizado no duelo musical da grande festa de aniversário da cidade: quem fará mais sucesso com seus habitantes a viola ou a guitarra?

Vlado – 30 Anos Depois. (2005)

Documentário que através da denuncia da morte do jornalista Vladimir Herzog, durante interrogatório no Doi-Codi, em São Paulo, no ano de 1975, rememora os bastidores da tortura durante o regime militar no Brasil.

Wilsinho Galiléia. (1978)

Documentário que conta a história do garoto-bandido Wilsinho Galiléia, de 17 anos que foi morto por policiais em São Paulo numa emboscada.

4. LOCALIZAÇÃO DOS FILMES.

CINEMATECA (CT).

BATALHA DOS TRANSPORTES	BÓIAS-FRIAS
BURACO DA COMADRE	CASO NORTE
CÉU ABERTO	ETERNA ESPERANÇA
FERROVIA DO DIABO	GREVE!
JOGO DO PODER	LIBERDADE DE IMPRENSA
MERCURIO NO PAO NOSSO DE CADA DIA	MIGRANTES
ONIBUS	ONTEM, HOJE E AMANHÃ
PEDREIRA	RESTOS
TRABALHADORES: PRESENTE!	TRIBUNAL BERTHA LUTZ
WILSINHO GALILÉIA	

MUSEU DA IMAGEM E SOM (MIS- SP).

CÉU ABERTO
CIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ
ETERNA ESPERANÇA
GREVE!
INDEPENDÊNCIA
PAULICÉIA FANTÁSTICA
TRIBUNAL BERTHA LUTZ

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (CCSP)

RESTOS

CTAV

<i>PORTINARI, UM PINTOR DE BRODÓSKI</i>

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)

CÉU ABERTO
INDEPENDÊNCIA
VLADO - 30 ANOS DEPOIS

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES (ECA- USP)

INDEPENDÊNCIA

INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP (IA).

BURACO DA COMADRE	CASO MATTEUCCI
CASO NORTE	CÉU ABERTO
GREVE!	INDEPENDÊNCIA
LIBERADE DE IMPRENSA	MERCURIO NO PÃO NOSSO DE CADA DIA
MIGRANTES	ONIBUS
PEDREIRA	PORTINARI, UM PINTOR DE BRODÓSQUI
RESTOS	TRIBUNAL BERTHA LUTZ
VLADO - 30 ANOS DEPOIS	WILSINHO GALILÉIA

TV CULTURA (TC)

CUBATÃO URGENTE

FILMOTECA GLOBO (RG)

1932/1982 - A HERANÇA DAS IDÉIAS
BOA ESPERANÇA: VIOLA CONTRA GUITARRA
BÓIAS-FRIAS
CASO NORTE

RAIZ PRODUÇÕES (RP)

BURACO DA COMADRE	CASO NORTE
CÉU ABERTO	GREVE!
INDEPENDÊNCIA	LIBERDADE DE IMPRENSA
MERCÚRIO NO PÃO NOSSO DE CADA DIA	MIGRANTES
ONTEM, HOJE E AMANHÃ	PORTINARI, UM PINTOR DE BRODÓSQUI
RESTOS	WILSINHO GALILÉIA

ACERVO PESSOAL DO DIRETOR (APD)

BURACO DA COMADRE	CASO MATTEUCCI
CASO NORTE	CÉU ABERTO
GREVE!	INDEPENDÊNCIA
LIBERDADE DE IMPRENSA	MERCURIO NO PÃO NOSSO DE CADA DIA
MIGRANTES	ONIBUS
PEDREIRA	PORTINARI, UM PINTOR DE BRODÓSQUI
RESTOS	TRIBUNAL BERTHA LUTZ
VIDA DE ARTISTA	VLADO - 30 ANOS DEPOIS
WILSINHO GALILÉIA	

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- ANTUNES, Ricardo. *Cadernos de Debate 7: por um novo sindicalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teoria de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.
- _____. *O Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- BALBI, Valéria et alii. *24 Fotogramas: Telejornalismo Independente – Origem do Globo Repórter*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso (Uni FIAMFAAM), 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2004.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Alguna 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.
- CÂNDIDO, Antônio. “Literatura e subdesenvolvimento”, in *Argumento*, nº1, Rio de Janeiro, outubro de 1973.
- CARVALHO, Elizabeth. “Telejornalismo: a década da tranquilidade”. In: KHEL, Maria Rita et alii. *Anos 70: Televisão*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica, 1979-1980, pp. 31-46.
- CATÁLOGO CCB-SP. *Diretores Brasileiros: João Batista de Andrade – o cinema e a construção de contra-história*. São Paulo, 2002.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

- DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- EDITORIAL. *Revista Sociedade Amigos da Cinemateca*, n.18. São Paulo: ago. 1967.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: propaganda, ditadura e imaginário no Brasil*. Rio de Janeiro, FGV, 1999.
- FILHO, João Freire. *A TV, os literatos e as massas no Brasil*. Contracampo, UFF, Rio de Janeiro, v.8, n.1⁰, p.105-124, 2003.
- FILHO, Leandro Leal. *Através das Câmeras*. São Paulo: Summus, 1988.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- KHEL, Maria Rita et alii. *Anos 70: Televisão*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica, 1979-1980.
- KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MILITELLO, Paulo. *A Transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter*. Mestrado em Jornalismo, ECA/USP, 1997, pp. 11.
- MOREL, Mário. *Lula, o metalúrgico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. In: ARUANDA.2001.
<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogill1.htm>
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. (org) *Cine Documental em América Latina*. Madri: Catedra, 2003.
- RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, Fernão Vitor Pessoa de Almeida ; MIRANDA, L. F.(org) “Verbetes: Documentário Mudo e Documentário Sonoro”, in: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora do Senac, 2000.
- Revista Cinema em Close up, v.2, n.13, 1977.
- Revista Filme Cultura, n.46, abril.1986.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo, Record, 2000.
- ROSENTHAL, Alan (org). *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999.
- SACRAMENTO, Igor Pinto. *Brasil, da Película ao Vídeo: cineastas de esquerda fazendo TV (1971-1979)*. in: Revista ECO UFRJ.
<http://www.pos.eco.ufrj.br/revista/modules/wfsection/article.php?articleid=103>

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-69”. in *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

SIMIS, Anita (org). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

- SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

TAVARES, Denise. *Fronteiras entre Cinema e Jornalismo*. In: Fórum Nacional de Professores de Jornalismo.
<http://www.fnpj.org.br/grupos.php?det=130>

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil*. São Paulo, Summus, 2004.

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O CINEASTA

Entrevista realizada em três dias não consecutivos, no escritório do cineasta no centro da cidade de São Paulo.

Equipe Técnica:

Entrevistado: João Batista de Andrade (JBA)

Entrevistadoras: Renata Fortes (RF) e Heidy Vargas (HV)

Câmeras: Paulo Santiago e José Gabriel Labaki (JG)

Som Direto: José Gabriel Labaki e Fernanda Junqueira

(Renata Fortes) - João, dentro de mais de 70 documentários, pelas minhas contas, mais de 40 anos de carreira, eu fiz uma pauta que acho que a gente consegue chegar à metade. Como eu já te falei, eu vou tentar levar a nossa conversa....

Vou começar com uma pergunta que saiu da minha mesa de Qualificação: você não chegou a se formar em engenharia, mas você quase terminou. Faltou quanto?

(João Batista de Andrade) - Um ano.

(RF) - E, a gente tem muitos cineastas que tem essa origem das exatas. Que tiveram esse contato inicial na engenharia, acho que majoritariamente engenheiros. Como que essa forte base das ciências exatas no começo da sua carreira, não da sua carreira, mas da sua vida, como você vê que isso pode ter ajudado numa metodologia de trabalho sua?

(JBA) - Vamos dizer, é um pouco difícil isso aí. Porque eu fiz engenharia porque eu acho que eu não tinha muita opção. E aí eu, na minha geração, eu era garoto e quando se pensava o que fazer era ser médico, engenheiro ou advogado. Se não conseguisse ser médico, era ser dentista. E não tinha outra profissão. Então, eu lembro que de criança eu passei de médico para advogado, para depois chegar a engenheiro. Aí, porque que acabou fixando na engenharia? Porque eu sempre fui muito bem nessas matérias, vamos dizer mais abstratas na verdade, mas que era fundamental para engenharia que era a matemática, uma delas era a matemática. Então eu era bem nas coisas de especulação e tal e era muito bom em matemática, eu era ótimo aluno em matemática. E física também, eu era ótimo aluno de física e tal. Então quando eu estava no científico, era chamado de científico na época o período depois do ginásio. Era primário, ginásio depois o científico. O científico, por exemplo, eu estava no primeiro ano e os professores do segundo e terceiro ano sempre me levavam lá no terceiro ano para passar vergonha no pessoal porque eu resolvia os problemas e tal. Então, isso não quer dizer nada porque se eu tivesse seguido uma carreira nessa área eu poderia ter me saído bem,

não sei. Mas na verdade fazer engenharia era pura falta de perspectiva, de alternativa, e essa alternativa surge quando eu não entro na universidade. Então a engenharia logo de cara foi passando para segundo plano. Talvez o que tenha influenciado muito para mim, não a engenharia, mas a matemática que é, vamos dizer, uma ciência básica, uma ciência de organização, de teoremas, demonstrações, tal. Então isso pode ter me influenciado bastante, mas não a engenharia. Então eu acho que o cinema nasce da confluência disso, desse espírito meio matemático, meio especulativo, com uma inquietação pessoal muito grande. Que aí, de onde vem também é uma outra história, porque vem de origem familiar, de ter sido o filho mais novo durante muito tempo, fui 12 anos caçula. Minha família era de classe média baixa, com pai maravilhoso, mas sonhador que não conseguia manter a família, então, a minha mãe é que mantinha que ela era professora e tinha que estudar cada vez mais para poder ganhar mais para poder manter os filhos e obrigar os filhos a fazer universidade. Então, essa dualidade, meu pai é tipicamente camponês e místico, acabou virando espírita, tal e minha mãe era católica daquela ortodoxa, porque era a necessidade de organizar a vida, então era tudo certinho, tudo organizado, como é que manda fazer, faz, como é que o padre fala, como é que tal, tudo aquilo ali, super organizada e ao mesmo tempo determinada com relação aos filhos a estudar. Então, essa dualidade de ser também garoto pobre, com amigos ricos, vai virando um caldo de problemas, pai e mãe, dificuldade financeira, convivência com amigos ricos, tal. Por exemplo, eu só tomava guaraná na casa deles, comia maçã na casa deles, uva era só na casa deles. Então vai criando um caldo de adolescente que era barra pesadíssima, por exemplo, eu fui para Belo Horizonte fazer o terceiro ano de científico, que era o último ano pro vestibular. Minha vida era insuportável, eu bebia de cair no chão, você imagina. Eu bebia traçado, era pinga com vermute (risos). Bebia mesmo, estudava a noite, voltava à noite com os colegas de bar em bar e bebia muitas vezes de cair no chão assim, na porta, garoto ainda e tal. Naquela época era álcool, depois a coisa evoluiu mais (risos). E era uma coisa, a vida era uma coisa insuportável, era pergunta demais e tal, então, misturando tudo, um certo misticismo, mas ao mesmo tempo como eu era um pouco matemático, na medida da minha possibilidade, eu era um matemático, ficava inventando teoremas tal para demonstrar, então era uma mistura complexa então..

(RF) - Você era religioso João? Qual era a sua relação com a religião?

(JBA) - Eu passei pela religião, brigando com a minha mãe eu virei espírita, mas aquilo durou pouco tempo, depois virei agnóstico, e depois ateu. Isso está tudo na adolescência, lá, então. Até que eu, eu acho que, não sei se foi o livro, mas o livro marca para mim uma passagem que é um livro de um russo que chama Aleksandr Oparin, chama Origem da Vida, esse livro foi muito importante na ciência foi muito importante, mas ele mostrava o surgimento da vida a partir de um material inorgânico. Então aquilo me impressionou profundamente, quer dizer, então a vida vinha de uma coisa material. Aquilo assim, me impressionou demais, esse livro e tal. Aí eu passei a me interessar por essas coisas e aí a minha vida foi mudando, eu fui para universidade, aí na universidade eu estudava demais, lia demais, achei que eu vindo do interior estava muito atrasado culturalmente, informação, então eu não conhecia nada aí eu lia tudo, Balzac, Stendhal, Thomas Mann, enfim, tudo quanto é escritor que você puder imaginar naquela época eu lia, primeiro e segundo ano de faculdade era uma loucura, não sei como é que eu conseguia ler tanto e ver filmes também, teatro, o teatro era o "Arena", "Oficina" depois, então. Na verdade foi um banho de cultura, mas a minha cabeça foi de certa forma se dirigindo, acho que nesse processo todo fui dirigindo para uma expressão tipo cinema, e sem perder todo esse caráter especulativo e eventualmente sem perder toda

essa base matemática, essa coisa de teorema, então, eu acho que isso pode ter marcado um pouco a minha carreira.

(RF) - Isso foi começo da década de 1960 né?

(JBA) - 60 é.

(RF) - E de tudo isso que você começou a ver e ler tão intensamente nesses dois primeiros anos, o quê que você acha que mais te marcou?

(JBA) - Olha eu sou profundamente marcado por leitura de Stendhal e Dostoiévski, talvez sejam os dois autores que mais me marcaram, isso dentro de literatura. Acho que sou um pouco “stendhaliano” e um pouco “dostoiévskiano”. “Dostoiévskiano” porque tem todo, é eu tenho uma ligação muito forte com essa coisa da subcidadania, da subserviência, da servidão e da podridão das pessoas, como as pessoas servem os outros e se degradam nessa servidão. Então é terrível, Dostoiévski é cruel nesse sentido, ele tem uma ligação muito forte com esses personagens populares, com miséria e tal e ao mesmo tempo é cruel com ela porque ele vê a crueldade da vida dele. O sujeito é pobre e aí para tentar sobreviver vira, assume a subalternidade dele, vira puxa-saco, badalo, servil e aquilo degrada a vida dele, aquilo é que realmente degrada. Porque ele ter a dificuldade de viver, é a dificuldade de viver que ele pode enfrentar com galhardia, pode viver com galhardia e morrer com galhardia com fome, mesmo passando fome. Mas quando ele resolve tentar sair com o servilismo aí ele se degrada completamente. São os personagens terríveis da sociedade. Então um retrato terrível da divisão de classes e blábláblá que incomodam muita gente, então isso do Dostoiévski é fantástico neste sentido. E o Stendhal, particularmente o Vermelho e o Negro, eu me sinto um pouco ele assim, porque o personagem, o Julien Sorel, ele é pobre e começa a viver cercado na corte e ele faz tudo para poder ser aceito pela corte, inclusive se torna um jovem extremamente brilhante, ele é cada vez mais brilhante, mais sabido de tudo, mais intelectual, mais admirado e tal e tal. Só que não adianta. Todo mundo fala bem dele, curte ele e tal, mas até o último instante, no final, ele continua sendo o subalterno e vai ser julgado como subalterno, vai morrer como subalterno. Vai perceber isso no final, que ele é um subalterno. Quer dizer, o esforço dele de tentar superar pela inteligência é inútil. Tornando-se inteligente e tal, tornando-se interessante e tal era inútil. Tão impressionante, é uma coisa muito marcante também. Então, e essas coisas têm muito haver com a minha origem, com a confusão de adolescente e essa coisa toda e tal, então, são dois autores que marcaram demais como literatura.

(RF) - E cinema?

(JBA) - Cinema o neo-realismo, Visconti que eu vi logo de cara também, muito, muito Visconti, logo depois tem outros tem Francesco Rossi, é, Visconti em particular tem muita força. Agora o, um cineasta japonês que é o Nagisa Oshima, depois ele ficou muito famoso com o filme Império dos Sentidos e, mas ele é um cineasta maravilhoso no final dos anos 1950 ele fez filmes mais ou menos na mesma época da Nouvelle Vague ali e tal, que eu conhecia quase todos, que era o Noite e Névoa sobre o Japão que é uma história de jovens que eram militantes do partido, que era o meu partido também, o partido comunista e que em um momento em que era a ‘destalinização’, o culto à personalidade e eles tinham a organização, se não me engano chamava “Zenga Curen”, uma coisa assim. E o partido manda desmobilizar aquilo que era fruto do stalinismo

ainda e esses homens entram no maior parafuso, um desespero, não sabem o que fazer, estavam muito apaixonados pela política e tal. Então o filme é o filme da paixão dos jovens revolucionários, então é dilacerante, o filme é fantástico, muito novo, muito bonito. Depois ele tem um outro também que chama O Túmulo do Sol que esse foi o meu predileto, um dos filmes prediletos que é um filme muito metafórico, com jovens também, sob aquela carga ideológica da elite japonesa, do império do sol nascente, aquela coisa e tal. Então é um filme poderoso, aliás, esse filme influenciou muita gente porque é um filme, deve ter sido em 1960 por aí, feito com muita liberdade de câmera e planos, primeiríssimos planos, então a tela com aquele sol amarelo por trás, tal, aquele sol caindo na favela assim e tal. E eu sei que muita gente viu esse filme, o Glauber, todo mundo viu esse filme e na época ele foi, ele teve uma força grande. Eu inclusive conversei com o próprio Nagisa Oshima sobre isso.

(RF) - E documentário?

(JBA) - Olha documentário eu conheci mais ou menos na mesma época porque, pela Cinemateca e nós tínhamos um cineclubista, essa história é importante porque nós fizemos um grupo de cinema na poli em 63, 62 e tal. Então, e eu escrevia, tinha um jornal literário também, escrevia e tal. E a gente tinha um jornal do Grêmio politécnico também que chegamos a distribuir em banca de jornal. E eu participava. Mas tivemos o grupo e o grupo era tudo, nós tínhamos revista de cinema, olha a loucura que era, tinha o jornal literário, tinha o jornal politécnico, nós tínhamos uma revista de cinema e uma atividade cineclubista. Eu pegava os projetores alugados, pegava um ônibus ia para FAU, para Filosofia, para várias faculdades, pegava filmes alugado, levava, imprimia o material sobre os filmes, ia lá exibia e depois debatia. Então a gente tinha uma atividade completa em relação ao cinema, então quando começamos a filmar a gente estava com o universo todo do cinema, isto é, a teoria, o exercício teórico também de escrever e tal, e a exibição do cinema, e a idéia de filmar, de fazer filme. Então, nesse exercício de cineclubismo a gente descobriu primeiro os clássicos, eu gosto demais do Homem de Arã, do Flaherty, e gosto dos outros filmes também, mas tenho uma ligação forte com o Homem de Arã. Depois a "Escola Britânica", documentário que me influenciou bastante também que tem o Grierson que é o diretor lá da escola e que é também um dos realizadores, e tem um filme muito bonito, o da pesca, como é que chama? Drifters, depois o outro que eu gostava demais é o Nightmail, do Basil Wright que é a montagem que é maravilhosa do Alberto Cavalcanti, um brasileiro. E aí também a escola de documentário do Canadá que era muito interessante e já ligado à televisão, aí no Brasil Paul Rotha, que tinha documentários maravilhosos, ele tinha muita liberdade cênica, os filmes tinham muito movimento e tal, tem um filme muito bonito sobre o cantor americano Paul Anka, não sei como é que chama o filme, se chama Paul Anka, não lembro mais. Era muito bonito.

(RF) - E chegavam aqui tranquilamente?

(JBA) - Chegavam através das Embaixadas, a gente ia nas Embaixadas e via. Nas Embaixadas da Tchecoslováquia, da Hungria, e tal, principalmente da Tchecoslováquia e da Hungria a gente ia buscar os filmes que eram de animação que eram maravilhosos, maravilhosos. O GilivWeid, por exemplo, que era um tcheco que era maravilhoso, ele trabalhava com uns bonecos que não tinham nada haver com negócio de Walt Disney, e tal, de uma criatividade fantástica. Filmes absolutamente experimentais de animação, filmes muito bonitos, riquíssimos e do GilivWeid tinha um que era famoso, chamava

"Avó Cibernética" que é um boneco, que parecia uma avó e que perturba o menino, persegue o menino, o tempo todo perseguindo o menino e ele tentando está com essa avó e ela perseguindo, cerca ele, tal e tal, até no final ele vai lá na tomada e tira, desliga a tomada e ela pára assim né. Muito engraçado. Isso é final dos anos 50, começo dos anos 60.

(RF) - Você via muita coisa do Jean Rouch aqui?

(JBA) - Não. Jean Rouch, eu inclusive não conheço quase nada do Jean Rouch, conheço pouca coisa, não é uma pessoa que influenciou muito aqui. Além disso, essa coisa do Canadá foi muito interessante aqui, aí o que veio também foi essa coisa do cinema verité para cá no começo dos anos 60 e ao mesmo tempo também o contato com o Fernando Birri. Eu particularmente me liguei mais à proposta do Birri do que a proposta do Jean Rouch.

(RF) - Por quê?

(JBA) - Não sei, eu achava que o Birri tinha uma preocupação mais poética e mais política e o Jean Rouch tinha uma proposta mais acadêmica, um cinema mais etnológico, teocrático, não sei, não me liguei muito não. Mas o Birri, ele me pegou na veia, quando eu vi o Birri, o filme do Birri. Eu vi o *Tire Dié* aqui, *Los Inundados*, eu acho que foi 63 que eu vi na época do Vlado que aí eu já tinha o contato com o pessoal do cinema, inclusive o Vlado. O pessoal estava começando como Ismail, era estudante ainda, escreveu inclusive numa revista nossa, o Person, Roberto Santos, Capovilla, o Sérgio Muniz, logo depois o Farkas, era tudo no começo de carreira. Agora o Birri na verdade, talvez por colocar uma questão social tão pungente lá e tratar aquilo poeticamente, fazer um filme tão bonito como aquele, aquilo me pegou bastante mesmo. Aí, pegou, mas é o seguinte eu já falei pro Birri "olha, a influência vem muito de você, mas eu não faço um cinema "Birriano", eu não sei que cinema que eu faço, tem influência na formação mas eu não sei o que é que eu faço, é diferente e tal" e que é mais. Claro que no começo dos anos 60, aí ele tem o desenvolvimento do neo-realismo, que é principalmente o italiano Francesco Rossi, aí tem o *Bandido Giuliano* que é maravilhoso, acho que eu vi, eu contei às vezes que eu vi muitos anos atrás e pelas minhas contas eu já tinha visto 17 vezes, porque eu levava o filme para tudo quanto é lugar, cineclube, eu exibia e assistia de novo, sabia o filme decor e salteado. Fantástico. E esse cinema italiano eu gostava demais, era uma coisa, por exemplo, *Cidadão Acima de Qualquer Suspeita*, *Casa de Madeira*, que era do Francesco Rossi, enfim. E aí é claro os novos, Fellini gostava também do Mostraviano, o neo-realismo era um pouco a minha praia, assim sabe. E é a minha praia como também era do Birri na verdade, Nelson, o neo-realismo parece que é a fonte lá, se for buscar lá atrás é o neo-realismo. Então o quê que é o neo-realismo? É uma tendência, vamos dizer você pode analisar antiamericana, de linguagem, de uso do cinema, então para quê o cinema, um cinema que se opõe àquele cinema de estrelas, cinema de sonho, de ilusão e tentava um cinema mais profundo de análise, e mostrar o que era possível, que era possível fazer um filme, não precisava chamar a Marilyn Monroe, chamava uma garota que encontrava na rua e preparava e ela virava uma estrela, tinha um resultado. E que os ambientes podiam ser naturais, não precisavam ser compostos, um cinema de ilusão e tem muito a ver com o final da guerra, as pessoas não querendo criar ilusões né, querendo ver o quê que é a vida mesmo e tal, o que estava saindo daqueles escombros ali. Então esse é um cinema

básico que passou pela gente, um cinema novo, anti-hollywoodiano, então um cinema novo no mundo inteiro nasceu dessa fonte.

(RF) - Financeiramente mais possível também.

(JBA) - Claro. Com uma câmera emprestada, um rolo de negativo, como eu mesmo em início de carreira emprestava a câmera, arrumava um negativo branco e preto, colorido, vencido e tal, filmava com tudo isso, montava e virava um filme né, o Greve!, por exemplo, é assim, e tem tudo lá. Então esse cinema realmente é mais viável como é hoje viável o digital, eu acho importante, é um passo a mais. Mas então, essa é que é a fonte básica, o resto são tendências que vão com mais acertos, menos acertos, mais repercussão, menos repercussão, né, mas o próprio Birri que seria a minha fonte mais próxima claro que é um neo-realista de origem.

(RF) - Um dos primeiros filmes foi o *TPN – Teatro Popular Nacional* que se perdeu.

(JBA) - É um filme coletivo, na verdade, nós éramos quatro, o Ramalho, o Zé Américo Viana que é o Batatais, o Clóvis Bueno e eu.

(RF) - Vocês chegaram até a montar o material um mínimo, teve uma pequena apresentação e o projeto foi abandonado. Por que ele foi abandonado?

(JBA) - Foi abandonado porque a produtora era a Ruth Escobar. A Ruth Escobar, depois ficou minha amiga, gosto muito dela e, mas ela queria o filme, resolveu patrocinar o filme porque o filme serviria para ela mostrar para as autoridades para levantar dinheiro, ela está certa também. para levantar dinheiro para continuar o projeto dela que era o teatro popular nacional que era uma jamanta, um caminhão com baú enorme e tal e transformar em um teatro e precisava de patrocínio. Então ela foi patrocinando o filme para isso então quando nós fizemos uma primeira edição, fizemos um som separado, ela teve uma reunião na casa dela e estava o Jânio Quadros, não sei se o Bernardet estava lá, não o Bernardet viu na moviola (), inclusive gostou do filme, mas a casa da Ruth estava Faria Lima que era prefeito, estava o Jânio Quadros que acho era governador, estavam várias autoridades e ela exibiu para esse pessoal para conseguir dinheiro, aí acabou, aí ela não arrumou mais dinheiro para gente terminar o filme, aí ficou parado. Ficou parado aí a gente mostrou o Jean Claude () viu na moviola, não sei quem mais viu e tal. Bom aí veio o golpe de 64 e esse filme desapareceu completamente, não faço idéia do que aconteceu com esse filme, a gente não acha esse filme. Não está em lugar nenhum, nada. A gente se desorganizou completamente essa é que é a verdade né, então ninguém tinha noção de onde é que estava o filme. Não sei nem se quem tinha o filme não jogou fora, laboratório entendeu? Porque não acho, não achava o filme em lugar nenhum, nem negativo, nada, cópia, nada. Então o filme se perdeu mesmo, esse e um vasto material sobre o lixo de São Paulo, era Catadores de Lixo, um material muito interessante, a gente foi várias vezes lá filmar e também desapareceu completamente, não faço a menor idéia de onde é que está esse negativo, o material de cópia, nada, não faço a menor idéia.

(RF) - Isso era bastante comum né? De produzir, produz mas não..

(JBA) - É, mas 64 desorganizou a gente completamente. Eu por exemplo não podia ir para escola, eu tive que sair da escola, fiquei "perdido no meio da rua", até meu

romance lá né. Depois quando eu tentei voltar, encontrei o carro do CCC que me ameaçou, aí eu saí, fui morar em um apartamento com amigos e tal. Então foi completamente desorganizado, minhas coisas, livros, não sabia de nada onde é que estavam as coisas. Quando a gente foi reorganizando e tal, aí já não tinha mais nada, não conseguia achar as coisas. E muita coisa foi jogada fora, livros meus foram jogados fora, muita coisa, eu tinha livros, comprava muitos livros importados, livro espanhol, e era Marx, Engel, Lênin, Kant, essas coisas, então foram caixas de livros jogados fora e tal. Até bem depois inclusive dos anos 60, bem depois do golpe também eu continuei porque fui sempre comprando livros, aí de repente em 68 a coisa ficou preta demais aí joga, pega a encaixotar livro e jogar fora a noite com risco de ser preso né. Então é isso, a vida ficou completamente desorganizada, aí passa o tempo você não sabe mais nada.

(RF) - Ainda era um grupo né, coletivo. Então se delegava

(JBA) - Era, se delegava, mas o filme não ficou comigo, não ficou com o Ramalho, ele não tem, o Zé Américo também não tem, o Clóvis também não tem, então, eu não sabia mais onde procurar esse filme, aí desistiu-se.

(RF) - Vou aproveitar o gancho e perguntar de mais dois filmes desse primeiro momento que eu pelo menos coloco na sua carreira. O Portinari queria que você falasse um pouquinho dele, como surgiu? Era institucional? Não era? E do chamado *Diversificação Agrícola* que esse é impressionante, eu não achei nada.

(JBA) – *Diversificação Agrícola* na verdade eu tinha feito o *Liberdade de Imprensa* e é claro que quem viu, tinha visto a força dele, várias pessoas tal, algumas pessoas tinham visto e tal. Aí tinha o produtor de curtas institucionais, meio comerciais que era o Romain Lessage que era um bom cineasta e ele resolveu me convidar para dirigir um filme dele que era um institucional sobre um programa de diversificação agrícola no Paraná, onde ele tirava café para plantar outras coisas. Numa região que só tinha café, então o financiamento internacional que patrocinava essa diversificação e a perspectiva de que havia uma crise no setor. E eu fui lá filmar, fiz um filme belíssimo sobre aquilo lá, era um filme muito bonito. Depois inclusive eu fui contratado também para fazer um filme sobre Ipatinga em Minas Gerais, sobre a Losiminas, daí eu fui para lá, fiquei em Losiminas quase um mês preparando e escrevendo roteiro, e depois eu não filmei, acabei não filmando, só fiz o roteiro. Na mesma época a nossa empresa, eu criei depois do grupo estreito, eu filmei sozinho o *Liberdade de Imprensa* e eles, Ramalho, Trevisan participaram do filme. Nem o Batatais, nem o Américo e nem o Cláudio. Mas o Ramalho participou. Mas aí já era uma produção minha com produtores, eu tinha os produtores e tal. Logo depois nós fizemos a "Tecla" em 68. A "tecla" foi feita para produzir o primeiro longa metragem do Ramalho. Ela produzia do Ramalho ou o meu, o meu era um filme político, que era a história de um intermediário em um interior na região da cultura de arroz que era a minha terra, uma história super forte, muito bonita e que enriquecia na aventura, especulação, inflação, aquela coisa toda, lutando contra o monopólio lá da cidade com a produção agrícola que era muito grande. Uma história muito bonita, e tinha haver com o populismo, com o golpe de Estado, porque o personagem virava popular, se elegia e depois era caçado no golpe de 64. Então a história era muito boa, mas era muito política e todo mundo falava "vamos fazer primeiro o do Ramalho que é mais comercial aí com o dinheiro que o filme der, que vai dar dinheiro e tal, aí a gente produz o seu filme". Aí está bom, aí entrei como produtor e produzi o filme do Ramalho que chama *Busca*, então o Francisco Cuoco no ponto alto

da carreira dele, ele não podia andar na rua, era impressionante, e o filme foi um fracasso. Fracasso total, ficou todo mundo em dívida, eu dancei completamente, aí meu filme não foi feito. Aí nós tínhamos "A Tecla" e apareceu uma proposta e nós estávamos naquela crise toda de um institucional aí para uma empresa, para um banco e tal. Aí discutimos muito, ah comercial, eu não gostava de jeito nenhum, "não mas é institucional, não é comercial", analisamos bem e resolvemos fazer. Justamente eu e Trevisan que éramos justamente os mais autorais fomos dirigir o filme e inclusive tem foto da gente na rua, eu, Trevisan mais o fotógrafo que é o Gyula Koloswary, aquela foto que era desse filme, um institucional de um banco. Eu não lembro que banco que era, o Trevisan talvez possa lembrar, eu também não sei desse filme, que, aliás, ficou muito interessante.

(RF) - Foi feito em que época?

(JBA) - Eu acho que em 68 ou 69, por aí. Mas em 68 eu filmei também com o Gyula Koloswary o *Portinari*. *Portinari* foi o seguinte, é um projeto anterior, eu acho que é um projeto de 66, eu gostava do Portinari e me deu vontade de fazer um filme sobre ele aí eu comecei a escrever um roteiro e tal, aí comecei a procurar o pintor, falei com o Georges Jonas, o Jorge Teixeira que eu conhecia e, pelo começo de carreira me tratava feito menino, batia a mão na minha cabeça, não tinha o menor respeito pela gente porque a gente era porra louca, filmando em 16, aqueles filmes esquisitos ainda, achava aquilo tudo uma loucura e achava até que não era cinema, mas aí ele resolveu produzir para ganhar dinheiro, porque aí "vamos entrar no edital do cinema educativo", vamos preparar um projeto, aí eu pedi pro Antônio Benetazzo preparar o projeto para gente. O Antônio Benetazzo é que foi da ALN, ele foi meu colega, da Poli, meu amigo lá e uma pessoa super inteligente, culturalmente melhor preparado que todos nós. Então ele é que me indicou o Lukács para ler, por exemplo, me deu um livro que eu tenho até hoje que é a *Destruição da Razão* no começo dos anos 60, 63 por aí, aí ele fez para mim, ele estudou arquitetura, mas tinha uma ligação forte com a gente, então ele pintava muito bem, ele fez um book do Portinari que era uma loucura, uma graça de book. Aí ele me mandou esse book, além de ganhar, eu ganhei o edital, alguém roubou o book, o book desapareceu, alguém pegou, alguém tem esse book. E o Benetazzo depois que fez esse trabalho morreu, foi assassinado, provavelmente em 69 por aí, mas foi ele que me ajudou a ganhar esse edital. O filme era bastante inovador assim, muito inventivo e tal, muito rebelde, então o filme tem uma interpretação muito pessoal a respeito do Portinari, muito influenciado por uma leitura também que eu tive no começo que era do Hauser, que é um teórico de arte, historiador de arte que tem uma visão muito forte, muito bonita, muito coerente de história da arte, Arnold Hauser e esse cara era muito importante na história da arte e ele tinha uma visão materialista da história, marxista e tal, então estava tudo em casa. Mas ele é muito bom, o Hauser é impressionante e ele tinha uma tese sobre o maneirismo, a escola maneirista, flamenga (), então ele começa a mostrar como a história vai passando, se modificando e as técnicas continuam as mesmas, as telas vão se deformando, quer dizer o pintor pinta como se ele estivesse pintando igual mas na medida que o tempo vai passando aquela escola vai deformando as telas, os espaços e tal. E eu acabei fazendo um pouco uma análise do Portinari um pouco influenciada por essa análise do Hauser.

(RF) - E cadê esse filme?

(JBA) - Pois é esse filme aconteceu o seguinte, eu tinha esquecido desse filme, aí no ano passado um pessoal de artes da Itália resolveu fazer uma homenagem ao Portinari, aí eles procuraram na internet, localizaram e me localizaram e disseram: "olha, o senhor tem o único filme sobre o Portinari, nós estamos precisando de um filme aqui e achamos só o seu filme e queremos usar o seu filme na homenagem ao Portinari", aí eu pensei "puta tem o filme, mas onde é que está esse filme?" aí comecei a procurar esse filme e ninguém tinha Jorge, nem Jonas, ninguém sabia desse filme e tal. Aí eu fui achar no CTAV, porque como era Instituto Nacional do Cinema Educativo foi passando Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro, foi passando e foi se extinguindo as entidades, acabou tudo no CTAV, então está lá no CTAV, aí eu entrei em contato com eles, o CTAV tirou umas cópias digitais e mandou uma para Itália e mandou uma para mim, então eu agora tenho esse documentário. Tenho uma cópia aqui em digital, não sei nem se foi passado para DVD mas tem, e o ano passado foi passado lá em Brodóski, porque o filme pintou em Brodóski e eu filmei, reconstruí cenas que teriam inspirado Portinari como o futebolzinho de crianças, enterro de caixão azul, então para várias pessoas de lá que participaram do filme na época em 68, então ano passado 38 anos depois a gente passou o filme na praça e foi uma maravilha, uma coisa impressionante, foi lindo lá. E é o único filme que existe segundo o que todos dizem né, é o único que tem do Portinari e no filme tem material de arquivo com cenas do Portinari. Ninguém sabe onde é que estão mais, então é um filme até precioso, mas é rebelde. Aliás, foi um pouco da 'porra louquise' da minha pessoa e tal, o filme é de 68, uma época terrível aqui, repressão à luta armada, muita gente morta, presa, exilada, tudo e eu fazer um filme fui muito marcado por isso. E eu trabalho muito no filme, tem a idéia de oficialização do Portinari pelo Estado e os noticiários que entram são os noticiários e tem alguns arquivos que eu achei de noticiários do DIPE que era o Departamento de Imprensa e propaganda do Estado Novo, então entraram com aquele noticiário e punha marchas militares no golpe de Estado do Brasil aqui de 64 e punha som de metralhadora no fundo "ta-ta-tá ta-ta-ta-ta-tá" e olha aquilo foi um caos aquilo, aí o pessoal ficou louco com aquilo, os produtores, o Woolf, o David e o Instituto Nacional de Cinema queriam que eu mudasse o filme e eu não aceitei mudar o filme e eles encostaram o filme, por isso que o filme não exibiu. Aí ele exibiu muitos anos depois em um festival de filmes de arte em Brasília e tinha uma quantidade enorme de filmes e tinha uma votação de público para eleger os melhores, os cinco melhores e tal e o "Portinari" ganhou, é um dos cinco, não sei qual é a ordem, mas ele está na lista dos vencedores de júri popular. O filme é completamente maluco e crítico assim, muito polêmico, muito crispado para época então por isso que eles encostaram o filme. Quer dizer eu comecei bem né, o *Liberdade de Imprensa* foi apreendido, o *Portinari* foi encostado.

(RF) - O *TPNe* o *Catadores de Lixo* sumiram?

(JBA) – É.

(RF)- E o *Gracias Senhor*?

(JBA) - O *Gracias Senhor* eu filmei, mas em que ano que foi?

(RF) - Então, o *Gracias*, a data que eu tenho é 72.

(JBA) – Em 72 eu já tinha filmado o *Em Cada Coração um Punhal*, ficção e o *Gamal*, ambos com o Bodansky, na verdade foi o começo dele aqui e o fotógrafo né. Aí eu

acabei me ligando ao Cine, conheci o Zé Celso, fiquei amigo dele e tal, encostei lá e fui ficando e...

(RF) - É uma peça?

(JBA) - É, é uma peça, peça de teatro. E eu fui ficando e acompanhando aí ia para reuniões, ia muito lá no apartamento do Zé Celso, todo mundo lá e tal. Mas depois eu vi que aquilo não tinha nada haver comigo e resolvi antes de sair, consegui uns negativos, uma câmera, chamei o Bodansky para fotografar, o meu antigo sócio também que era o diretor de som, o Sidney Paiva Lopez para fazer o som, e filmei a peça. Filmei um material grande sobre a peça com som e entreguei, dei de presente pro Zé Celso.

(RF) - Talvez ele tenha?

(JBA) - Ele tem. Agora, eu nunca mais vi esse material. Fui deixando uns rabos para trás né. Além disso, tem outra coisa, tem mais material ainda porque depois do golpe, logo depois começaram aquelas passeatas estudantis e tal. Eu filmava sempre as passeatas, eu e o Ramalho filmávamos as passeatas, então tem material no *Liberdade de Imprensa* que é meu e tem material que é da televisão. E esse material, fora o que tem no *Liberdade de Imprensa*, um material que eu não chegava nem a ver, a gente filmava e entregava pro Sérgio Muniz que tinha uma ponte com Cuba e mandava para Cuba direto, eu não tinha confiança no jornal do Brasil. Então nós filmamos muita coisa aqui e que eu não faço a menor idéia. E muita gente usou esse material, todo mundo usou esse material, inclusive o Glauber usou esse material que chegava a Cuba de vários lugares, inclusive do Brasil, inclusive meu e do Ramalho. Aí no caso era basicamente meu e do Ramalho, que filmávamos. E era bom porque o pessoal nos conhecia, a gente filmava no meio da passeata sem problema nenhum, porque outras pessoas filmavam e eram agredidas porque achavam que era polícia, e tal, e a gente conseguia filmar.

(RF) - E o *Liberdade de Imprensa*, como é que ele nasce? A idéia?

(JBA) - Olha o *Liberdade de Imprensa*, eu tinha trabalhado com o Renato Tapajós, fazendo o filme *Universidade em crise*, porque eu tinha saído da escola, não tinha conseguido voltar, aí fui trabalhar na Cinemateca, fui programador da Cinemateca, e tal, batalhando em cinema e o Renato que é muito eficiente, mas também o Renato que tinha uma relação familiar mais forte conseguiu patrocínio para fazer um filme, o *Universidade em crise*, porque ele era casado com a irmã da Lola que era mulher do Arantes presidente do Grêmio da filosofia, foi morto. Ele e a Lola foram mortos. Mas então, o Renato era casado com a irmã da Lola, então através disso ele conheceu o Arantes e conseguiu que o Grêmio da filosofia patrocinasse o filme, então ele conseguiu dinheiro e nós começamos a trabalhar, eu participei de tudo, da pesquisa, as filmagens, o filme foi praticamente editado em casa na moviolinha de mão e tal, a primeira edição. E aí eu conheci o Arantes também, então eu tinha lido naquela época um livro do Genival Rabelo que era sobre o capital estrangeiro na imprensa brasileira e ele fazia uma série de denúncias sobre o capital estrangeiro na imprensa, e ao mesmo tempo o movimento universitário estava querendo um jornal, chamava "Jornal Amanhã", isso tudo em 66, então o "Jornal amanhã" que era o Raimundo Pereira que era o diretor, o editor, que estava organizando o jornal. Então tinha o grêmio da filosofia e tinha a UNE metida nessa história, então como eu tinha lido o livro do Genival Rabelo naquela época, me veio a idéia, já que estão fazendo o jornal estudantil então eu vou fazer um

filme sobre a questão da imprensa e aí tive uma idéia, expus o projeto, eles gostaram aí nasceu na verdade dessa conjunção de fatores. Porque aí o filme seria produzido pelo movimento universitário e seria distribuído pelo movimento universitário. E a distribuição se daria no congresso da UNE, aí se levou o filme para lá com o material todo e aí preparar para mandar para todas as UEs para poder exhibir no Brasil inteiro, então era uma coisa ousadíssima, uma coisa maravilhosa. Infelizmente o que aconteceu foi o exército entrar em Ibiúna e levar todas as cópias do filme, o material todo.

(RF) - É um filme que tematicamente ele é muito forte, o conteúdo dele é incrível e esteticamente também, estilisticamente também, a coisa da dramaturgia que nasce ali. Como que se deu isso naquele cotidiano, quanto tempo que foi a produção do *Liberdade de Imprensa*, entre idéia e produção, captação, montagem?

(JBA) - Não sei, eu acho que a filmagem em São Paulo foram umas duas semanas, depois teve mais a filmagem no Rio que foi mais uns três dias. Eu acho que o filme todo deu umas três semanas.

(RF) - Porque tão rápido, foi por falta de dinheiro?

(JBA) - Porque eu sou muito rápido. Três semanas para mim é muito, é bastante coisa. Então a idéia aí quando houve o incêndio do oleoduto em Santos, passando na favela, Cubatão, a TV Cultura já sabendo disso e me conhecendo, o pessoal me ligou que precisava fazer um especial urgente lá, aí eu fui lá, cheguei depois do almoço lá, filmei naquele dia, filmei no dia seguinte, voltei no outro dia para cá, à noite comecei a editar e eu sei que em uma semana já estava o filme no ar. Um programa de uma hora no ar e é ótimo esse filme, *Cubatão Urgente*. Está lá na TV Cultura.

(RF) - É outro que está sumido

(JBA) - Então, mas eu sou muito rápido para filmar. E o *Liberdade de Imprensa* é difícil saber por que no *Universidade em crise* eu ficava completamente inquieto, porque eu sou muito diferente do Renato, eu tenho essa inquietação para filmar, o Renato é mais reflexivo ali, pensa mais, escolhe e tal. Muito diferente, então me dava uma agonia porque o ritmo não batia gosto muito dele, mas são duas personalidades completamente diferentes. Eu acho também que aquilo criou também uma certa vontade de romper com aquelas coisas, eu tinha produzido o filme do Ramalho, chama *Mal de Chagas*, é um filme certinho e tal, aquilo também me incomodava demais, bonitinho o filme, abordava a precariedade e tal, nada contra, é mais uma vez personalidades diferentes e tal. É uma coisa que eu senti depois quando eu fui assistente lá no *Anuska, manequim e mulher* que eu achava também aquilo tudo muito corretinho, muito certinho, tudo o mais e eu tinha vontade de quebrar regras e tal, então quando eu fui filmar o *Liberdade de Imprensa* eu estava carregado um pouco com essa inquietação e ao mesmo tempo tinha vontade de não sei, quebrar regras, mudar, muito grande. À distância é um pouco difícil de analisar isso, é claro que eu tinha essa ligação com o Fernando Birri, então eu achava que o cinema podia ser mais livre, mais inventivo do que esse cinema tradicional direitinho, filmar direitinho, tripés, então eu era bastante inquieto, muita vontade de inovar, de criar formas novas, de narração. Então o *Liberdade de Imprensa* era isso, quando você vai, você entra numa primeira idéia, aí você entra no filme, parece que você entrou em um caldo e vai embora, eu acho que foi

aquilo que aconteceu. Então tem pouca capacidade de análise de saber por que, parece um rompimento tão grande que eu não sei dizer por quê.

(RF) - É interessante João, eu te perguntei da influência e falei do Rouch, e você falou "não, mas o Rouch, eu vi tão pouco dele, não tive muito contato", e vendo o *Liberdade de Imprensa* e a Dramaturgia de Intervenção e lendo sobre esse período todo me grita muito o Rouch com a intervenção ativa, que é um termo que ele usa, sabe que ele já usava desde a década ali de 50, isso grita muito para mim, e você diz nem ter tanta influência...

(JBA) - Mas pode ser uma rejeição exterior, eu mesmo não tenha controlado, eu não faço idéia. Isso aí é uma coisa que eu não domino.

(RF) - Você não lembra de ficar delirando no Rouch? Não fez parte? Isso não fez parte? Alguém já tinha pontuado isso para você?

(RF) - Não. Não tem nenhum momento que eu tivesse essa influência do Rouch não. O que me empolgou mesmo como cinema direto é o *Tire Dié* do Fernando Birri. O resto, eu não sei, eu achava aquilo tudo muito acadêmico, é estranho. Vou dizer mais até, quando eu filmei o *Liberdade de Imprensa* eu falava isso do cinema direto, do cinema verdade. Eu falava isso, que eu achava muito acadêmico, e pode ser que eu tenha desenvolvido um elemento a mais.

(JBA) - Bom, vamos começara a entender porque é claro que eu conhecia claro que aquilo era uma experiência forte, tanto é que eu vou usar o som direto, vou usar o Nagra, o Nagra não o Urra porque eu não tinha o Nagra, aí era problema financeiro, porque eu não tinha dinheiro para alugar o Nagra e alugava o Urra que não dava o sincronismo, então tinha que montar na moviola e acertar o sincronismo e tal, mas claro que tinha uma influência do Jean Rouch, eu sei que ele era importante, eu tinha conhecimento disso, conheci, vi filme e tal, e também sabia dos meus colegas do Rio que filmavam encantados com aquele negócio de gravação direta e tal. Mas eu me lembro que na filmagem eu falava muito disso, de quebrar um pouco regras, eu tinha um pouco da birra de que um depoimento só, simples, quer dizer, de tentar construir um filme com um de tentar construir um filme com um, só com depoimentos, sem que tivesse alguma outra coisa por trás daquilo entendeu, então eu ficava procurando o quê que é que tem por trás daquilo lá. Por exemplo, eu recentemente fiz o *Vlado* e eu tive um pouco essa preocupação, vou fazer um filme com depoimento. Então no *Vlado* eu pensava muito nisso, e eu disse quero fazer uma coisa que é diferente, eu não quero, como eu sou amigo das pessoas e eu vivi essa história eu não soube explicar nada então eu quero que passe pro espectador o quê que era viver aquilo tudo, então era diferente, então o depoimento não precisa ter verdade, histórico, racionalidade, nada, era uma coisa vivencial mesmo. Aí eu diferencio completamente porque, por exemplo, você pega o filme do Vlado, pega essas mesmas pessoas que falam no Vlado, pega o que elas falam nos outros documentários na televisão é completamente diferente. Às vezes falam a mesma coisa, mas o que todo mundo fala é isso, são depoimentos tão confessionais que você fica ligado naquilo, parece que está vivendo aquilo ali.

(RF) - Até a câmera que você usa.

(JBA) - Na Itália foi a mesma coisa, a discussão foi exatamente essa, nas duas exposições que eu tive na Itália. Várias pessoas falaram que é um filme raro confessional, sobre a questão da tortura como raramente se vê, as pessoas se expõem tanto quanto se expuseram no filme. Então, mas eu procurei isso aí e inclusive criei essa racionalidade, ó você não precisa explicar nada eu sei como é que foi, mas eu quero saber como é que era viver aquilo. Eu falava isso para todas essas pessoas porque são amigos e tal. No *Liberdade de Imprensa* eu tive um pouco essa preocupação também, por exemplo, para quebrar isso aí, para não ficar só aquele depoimento racionais, explicativos e tal, eu criava coisas do tipo, por exemplo, lá o personagem que era jornalista que é operário, escondia a revista nas costas, escondia mesmo, mandava ligar a câmera e mostrava a revista para ele, filmando, você conhece essa revista? Então na verdade eu vou pegar ele de surpresa porque aquilo é grave e ele falar aquilo com essa revista era grave e ele ali na surpresa falava eu conheço, é distribuída, o pessoal do jornal do Estado distribuiu e tal. E era clandestina, de direita a revista, da CIA e tal entendeu? Então em vez de pegar o cara, pegar o depoimento com aquilo, de certa forma eu queria outra coisa, não sei o que eu queria não, mas eu queria outra coisa. Eu queria captar uma outra coisa que não fosse à explicação das pessoas, uma descrição das pessoas, sobre as coisas eu queria uma coisa mais narrativa, uma coisa que estava acontecendo na hora. Que é o que o Jean-Claude depois fala que quando eu levo o livro pras pessoas lerem na rua é claro que eu tenho na cabeça que é a imprensa, liberdade de imprensa, com essa guerra do jornal estudantil e tal, a imprensa era toda deturpada, a grande imprensa manipulada, censura também, o Estado, agência de notícias e tudo manipula a notícia, então vou criar uma imprensa popular, aí eu pegava o livro e levava pras pessoas lerem na rua, aí filmava as pessoas lendo e depois das pessoas lerem eu levei informação para eles aí eu fui lá filmar elas falando que leram. Na verdade é um depoimento esquisito porque elas falam ‘ah tô lendo aqui que a imprensa estrangeira tal, aí outro ah eu tô vendo que as agências de notícias e tal’, aí comecei a perguntar por etapa ‘o quê que vocês acharam disso, isto é, um processo de conhecimento, então eu dou o livro para ler e filmo, pergunto o que leram e eles falam o que leram, depois eu falo tudo bem se vocês leram aprenderam alguma coisa, então o que vocês aprenderam e qual a opinião de vocês, são quatro etapas na mesma sequência. Então aí a pergunta do Jean Claude que é crucial: ‘que realidade é essa que o João filma que só ele que pode filmar?’ Você assiste ao filme aquilo é realidade, aquilo é real, é um documentário, é documental, mas tem aquilo para ser filmado por outra pessoa? Não tem. É uma coisa criada pelo cineasta para ser filmado e não deixa de ser real. Então era uma discussão que não existia no documentário, era inexistente no documentário. O Jean Claude depois elabora isso que para mim o real era um fetiche, quer dizer o fetiche é como um objeto, você curte o objeto, é uma coisa feita, então você cultua aquilo, você pode guardar aquilo pro resto da vida, é sempre aquele objeto que tem haver com a sua libido, é um objeto de desejo e coisa e tal. Então na realidade não é isso, não é uma coisa pronta feita, que você vai lá e filma. Então na realidade o que eu mostro é o seguinte, quando você leva a câmera para filmar você já modifica aquele objeto, então eu fui um pouco quântico.

(RF) - A matemática.

(JBA) - Fui um pouco quântico, é da matemática, a minha presença muda a realidade. Então sem perceber eu fui quântico e o que provocava muitas críticas do próprio documentarista porque o pessoal não aceitava isso. Então tinha aquela visão de que a câmera não interfere você tem que procurar não interferir, ter distanciamento, entendeu

e filmar a realidade tal como ela é então aquilo era evidentemente diferente daquilo, ostensivamente ao contrário.

(RF) - João quando você percebe esse método, ou será que você percebe depois?

(JBA) - Não sei aí eu gosto. Eu percebo porque eu gosto. Comecei a perceber e comecei a gostar de fazer isso está certo, então eu lembro que era uma maneira de romper com aquilo que era uma inquietação que eu tinha o Trevisan também compartilhava muito isso com relação ao cinema direto, a gente achava muito respeitoso, o cineasta tinha uma posição de não interferir, então vamos dizer é um pouco, a crítica que eu faço, por exemplo, é ao *Santo Forte*, do Coutinho que é maravilhoso e tal, mas, ah está filmando e a pessoa fala que o santo baixou ali, que sentou ali na cama, e tal. Eu tudo bem, filmaria aquilo, mas alguma coisa eu ia fazer ali para dizer que tudo bem, olha você que está dizendo isso, eu não acredito em nada disso, isso aí é uma fantasia que tem significado, tem vários sentidos, mas não tem realidade material, passa na sua cabeça. Quer dizer, eu trabalharia de alguma maneira para me distanciar daquilo.

(RF) - Para colocar a sua opinião?

(JBA) - Para questionar, para que o espectador tivesse aquilo com algum questionamento e que pelo menos pudesse sair balanceado, 'pô mas perai e tal' entendeu, tivesse alguma coisa. Eu ficaria agoniado para encontrar a maneira disso, porque se eu fizer toscamente, aí é absurdo, você se sobrepor à pessoa, mas alguma maneira você pode fazer. É o que acontece no caso do *Greve!* na famosa seqüência lá que provocou uma polêmica lascada e tal que eu achava que eles estavam desorganizados e eles diziam que não, que cada um de nós é um Lula, que o sindicato estava usando intervenção, que isso aqui não tem importância nenhuma.. E eu achava que tinha importância e que ali e a coisa estava muito mais feia do que eles podiam imaginar, estavam desorganizados e tal, aí a seqüência termina com a minha frase lá "mas, no dia seguinte na assembléia de sábado", aí eu começo a filmar a assembléia e com muita intenção mesmo, havia muita divisão na assembléia, formavam grupos assim...

(RF) - Você já chega ali com um olhar crítico no *Greve!*, não? Ou você chegou para ver o que estava acontecendo e esse olhar crítico foi aparecendo?

(JBA) - Não, eu fui acompanhando lá, eu não cheguei com um olhar crítico. Eu achava que era muito importante a greve e seguia, dava muita importância não fui com olhar crítico, que eu me lembre não, mas, eu tive esse olhar crítico nesse momento lá, porque eu sentia que aquilo estava degradingando, que o movimento estava esfacelando.

(RF) - Pela experiência do partidão? Disso talvez?

(JBA) - Não porque não tinha, durante a greve não tinha muito problema do partido com o Lula não. Eu conheci o Lula muito antes, o filme é em 73 na época do programa da Cultura e tal e não existia essa questão, até porque o partido tinha desaparecido lá. Então o que eu posso lembrar assim é que esse espírito crítico nasce lá. De qualquer maneira ela não, seja qual origem crítica, o fato é que eu coloco a minha questão lá. Eles falam, eu questiono, eles respondem me contestam, eu paciente ia filmar na assembléia, eu filmando os vários grupos e a direção tentando falar com todo mundo e todo mundo falando ao mesmo tempo e tal. Até que os operários percebessem que eu estava

filmando aquilo ali, aí eles começam a falar, aí tem uma discussão maravilhosa lá. "Gente nós não podemos ficar divididos porque eles estão filmando" o subtexto é esse, "Eles estão mostrando, estão filmando a gente dividido", aí um outro pernambucano lá diz "Nós não podemos perder essa greve senão nós vamos ser de novo espezinhado pelo patrão", e essa é a fala chave do filme, isto é, sub-cidadãos que no movimento conseguiram cidadania e o líder deles aparecia em capa de revistas, virava personagem e tal e eles virarem personagens da história brasileira e tal e de repente perder tudo, com medo de perder tudo. Então isso é chave, essa frase dele, mas é resultado do meu trabalho, só ter chegado a essa frase já valeu a pena o método.

(RF) - Retomando na questão do que você estava falando do método, dá para gente dizer então que parte do método João Batista seria provocar o telespectador?

(JBA) - Não sei se provocar, também, eu acho que em parte é provocar o espectador, agora, eu acho que eu gosto de provocar as pessoas que eu tô filmando, ou a realidade que eu tô filmando. Eu fiz isso muitas vezes na época da TV Cultura, muitas vezes. Agora, tem um lado que é polêmico que eu de certa forma me autorizo a polemizar com esses movimentos sociais achando que eles estão errados ou certos, ou que eles estão alienados ou não estão enxergando nada, tanto os movimentos sociais quanto a sociedade. Por exemplo, uma prefeitura resolveu fazer uma transferência de favela, aí resolveu tirar a favela de não sei qual lugar e colocar em um bairro aí no lado da Raposo Tavares e tal, ali no Maria Luiza ou coisa assim, bom, aí eu vi na imprensa que as pessoas do bairro estavam loucas da vida com essa mudança, com essa transferência de favela para lá, aí eu fui lá primeiro, fui lá ver e ouvi barbaridade deles. Então aí soou o contrário, aí foi um lado meu perverso também, aí eu não falava nada, então vinha uma mulher e falava "Não, nós não queremos que venham esses negrões para cá", aí a outra "Vem aqui, vai estuprar minha filha", "só tem bandido em favela", aí eu vendo aquilo eu me calei também e filmei, filmei e colhi um monte de depoimentos. Peguei aquilo lá, peguei os depoimentos e fui lá para favela conversar com o pessoal sobre a transferência, aquela coisa toda e tal, aí eu disse "olha, vocês já ouviram o que o pessoal está falando lá no bairro", liguei a câmera para eles, para eles ouvirem para quê? Para eu filmar a reação deles. Para quê que eu queria filmar a reação deles? Porque eu queria montar depois as pessoas lá do bairro falando com os favelados ouvindo e respondendo. E os favelados pasmos com aquilo, eles começaram a falar quem eles eram mostrar as carteiras de trabalho, porque que moravam ali na favela e tal. Quê que era a minha intenção? A minha intenção era briga com aquele bairro, eu não estava nem interessado na favela, nada, a minha briga era com o bairro. Então tinha isso, eu fazia isso, era uma ação política.

(RF) - E não militante.

(JBA) - Não militante, não é porque eu tô do lado desse povo que eu tô concordando com eles, está certo? Se eu acho que eles estão completamente errados eu vou lá brigar com eles. Vou brigar com eles no terreno ideológico, no terreno político, está certo? Então muitas vezes eu fiz isso, muitas vezes, e que provocava tantos debates depois. As mulheres depois iam na TV Cultura, enfim. Agora, conduzia para quê? Por que era o seguinte o Estado fazia o que queria com os dois e os dois ficavam brigando entre si, porquê não brigavam com a prefeitura? Então tudo confluía na construção para que a própria população visse a loucura que estavam fazendo. Isso é uma briga com a população, quer ver outro exemplo de ação minha que vem da tentativa de, a minha

relação com as coisas que eu tô filmando não são passivas, isso nasceu no *Liberdade de Imprensa*, tem vários momentos no *Liberdade de Imprensa* que isso é claro, não é passivo, isto é, eu não me desarmo e não me anulo para filmar. Eu continuo sendo eu, pensando o que eu penso, achando o que eu acho, com as idéias que eu tenho, sobre inclusive às pessoas, sobre as coisas que eu tô filmando, e esse embate para mim é fundamental no filme. Então, por exemplo, o *Migrantes* é um exemplo. Os jornais falam que a população reclama de marginais e eu vou á ver quem são os marginais e revelo quem são os marginais. É uma briga com quem? Com a imprensa e com a população. Vários filmes sobre menores que apareciam nas manchetes de jornal "Bandidos mirins", eu ficava uma arara, pegava o jornal e ia pras feiras para filmar os meninos que carregavam coisas na feira ou que estavam perdidos na rua para mostrar que são eles, porque que eles estavam lá, é uma briga permanente com a sociedade, com a opinião pública e tal. O caso do bairro, o jornal escreveu uma matéria grande dizendo que o Estado, era uma matéria grande sobre um conjunto habitacional e os moradores reclamavam dos invasores das casas e que eram marginais, gente desorganizada, que bagunçava o bairro, tal e tal que estavam estragando o bairro. Eu vi aquilo e já falei "tem coisa aí", é típico do meu comportamento. Aí fui com uma equipe para lá e comecei a filmar o bairro sem falar nada, comecei a filmar o bairro fazendo a população mostrar como é que era o bairro, quais os problemas que tinham. Então todos eles falavam aquele monte de problemas, ninguém falava das invasões, aí eu guardei pro final. Eu gosto muito de roda porque acaba virando uma polêmica, uma discussão pública, roda faz parte do meu cinema, roda de gente. Então estava àquela roda de gente ali e no final eu pergunto "escuta, e essa questão dos invasores? Como é que é?", aí o pessoal fanado "Ah mas aqui, esse bairro já é tão cheio de problema que muita gente não agüenta e vai embora, abandona as casas. As casas ficam vazias e o pessoal do bairro vizinho começa a ocupar. Aí falam muito bem, todo mundo falando". Então, o quê que era que tinha acontecido com o repórter? O repórter como não tem espírito crítico vai lá, uma pessoa reclama e ele toma aquilo como sendo a essência do problema lá e põe no jornal, passa por cima da realidade. Aí ele passa por cima da realidade. Então quando eu vou lá e faço uma intervenção, eu acabo revelando muito mais a realidade do que a reportagem dele. Que ele tomou a ilusão como sendo realidade ali, ele não furou, ele não procurou, não mexeu, não questionou, entendeu. E transmitiu aquilo como ele recebeu no som direto, como se fosse som direto, vai lá grava, a pessoa fala, ele pega aquilo e passa no cinema. Aí o pessoal fala "Ah é um absurdo os invasores lá", isso é o som direto. Agora, já na minha crítica eu sou direto, no fundo é um pouco isso. Então qual é a minha relação com o que ele está falando e como eu vejo essa fala dele diante da questão que eu tô tratando? Como é que eu questiono? Como é que eu ponho, uso criticamente essa fala? Como é que ela se situa e tal. Então eu tinha essa preocupação, então na verdade eu cheguei até algumas vezes, com certo cuidado, formular um pouco a idéia de que, eu sou uma pessoa formada na universidade, muito inquieto, estudei bastante e tal, sou um ignorante do mundo, mas dentro do mundo eu sei muita coisa, então eu sou um ignorante mas, em relação à sociedade eu sei demais, estudei demais e tal. Mas se eu sou ignorante eu tenho muita capacidade de questionar, eu aprendi a questionar e tenho certas bases teóricas para poder questionar, de conhecimento histórico, de estudo, de análise, marxismo, dialética, então tenho algumas bases que não são muito comuns nas pessoas. E é claro que tem a minha subjetividade, que é muito forte e, como é que as duas coisas se combinam ali isso é uma questão um pouco complicada. Mas eu sempre achei, dei um exemplo que se me pedir para fazer um filme sobre favela eu sei um monte de coisa de favela, eu posso fazer uma conferência sobre favela, eu conheço demais favela, desde a origem, nome, como é que

eram os problemas lá dentro, as disputas internas, liderança, por que as pessoas estão lá, olha eu posso ficar falando um dia inteiro aqui sobre favela. Agora, você fala assim "Bom, você vai filmar a favela do Morumbi?", essa eu não sei nada. Parece que há um confronto entre o que eu sei de forma abstrata, que é o meu conhecimento da vida e das coisas, e o concreto. Eu sempre cito a questão da mulher, se falar sobre a questão da mulher, claro que eu já estudei demais, já li demais, já discuti demais, já vivi demais, posso fazer uma conferência da questão da mulher, agora se eu fizer um filme sobre você, eu não sei nada sobre você. Aí é que vai pegar, por que como é que você quando a sua concretude começa a aparecer, como é que ela vai bater sobre toda a visão universal, iluminista tal que eu tenho sobre a questão da mulher? Como é que vai bater ali? Aí é que é a questão. É bate bem, bate mal? Bate acertando? Bate colocando em dúvida ou não? Eu que tenho que enfrentar isso, então eu acho que tem muito disso no começo, desde a primeira filmagem, desde o *Liberdade de Imprensa*.

(RF) - Um jogo de geral e subjetivo, você abre e foca.

(JBA) - E é claro que aí a minha subjetividade, minha sensibilidade é que me leva a me incomodar mais, gostar mais de uma coisa e de outra, me incomodar mais de uma coisa do que outra, né, é a minha subjetividade e minha sensibilidade que eu não domino. Por exemplo, eu não domino o fato de ter transformado aquele jornalista em personagem, como é que um cineasta vai fazer um documentário criando um personagem? Fui bastante questionado também nisso. Que documentário tem personagem? E em um filme sobre liberdade de imprensa começa com ele numa casa de periferia, falando da casa de periferia que ele está fazendo há oito anos, parece um filme sobre autoconstrução. Aí é um lado que eu não domino aquilo me pegou de alguma maneira, tem muito haver com essa inquietação com que eu trato das coisas, da realidade que eu vou filmar. Tem muito haver, mas aí são coisas que eu domino racionalmente e coisas que eu não domino, graças a Deus, tem muita coisa que dá o tom e eu não domino, e é fundamental aquela figura como personagem do filme. Agora, é exatamente a área que eu não domino, por que ele está lá como personagem, porquê que eu fiquei fascinado por ele, justamente o personagem que era o oposto de tudo o que era minha instância. Até aí a minha instância era comunista, revolução proletária...

(RF) – (Ele inverte o discurso)

(JBA) -... o povo tomando o poder, contra a burguesia e tal, e ele é o oposto de tudo aquilo. Então, que fascínio que tem ali? Aí não dá para explicar. Por que aí mistura tudo, esse fascínio é muito complicado para explicar, mas é um fascínio. Senão eu não estaria atrás dele o tempo inteiro e ele, ele, ele, e cada vez mais falando coisa absurda ideologicamente e tal. Absurda aparentemente para mim, aquele choque vai virando um fascínio. Se ele fosse uma pessoa comum e estivesse batendo com a minha ideologia, qual o interesse que eu teria nele?

(RF) - Como o paulista no *Migrantes* né?

(JBA) - Como o paulista no *Migrantes*, está certo. Então eu acho que tem muito disso. Agora, como nasceu é realmente complexo lá no *Liberdade de Imprensa* e tem muita coisa, por exemplo, esse jogo que às vezes é consciente, às vezes é muito subjetivo. No Lacerda era consciente, porque na época estava sendo feita a "Frente Ampla", então o Lacerda era inimigo, eu era inimigo dele, eu o considerava inimigo. Ele vinha para cá

fazer conferência, a gente gritava no meio da conferência, o chamava de corno, fascista, aliás, ele adorava porque ele falava assim "fascista" e tal, depois "fascistas são os comunistas". Agora, quando eu vou filmar, de repente eu falei eu vou filmar o Lacerda, porque o Lacerda estava compondo a Frente Ampla com o Jango, com o Juscelino e com várias personalidades que eu conhecia, como o Almir Afonso, com vários líderes que eu conhecia, com o Brizola e tal, na Frente Ampla contra a ditadura. Qual que era o inimigo principal? A ditadura. Então o Lacerda agora passou a ter importância, eu vou lá falar com ele. Fui lá, entrevistei ele no apartamento dele, mas, não deixei depois de colocar a opinião pública sobre ele. De que ele era golpista, que era corno e tal. Quer dizer, ele era um aliado, mas ele foi um filho-da-puta. É um jogo e eu acho que eu era muito garoto para esse jogo, eu custei muito para amadurecer emocionalmente e tal, talvez o fato de eu ter sido caçula por muitos anos, sabe quando o pai fica chamando a criança de carneirinho, meu carneirinho, meu filhotinho, a emoção vai virando um blocão, aí isso me afetou pro resto da vida. Eu acho que nessa época eu era muito imaturo em relação a tudo, muito imaturo e eu vejo isso com um certo espanto, como é que eu era tão imaturo de me apaixonar trezentas vezes, de quase morrer de paixão, aquelas paixões que não davam certo em nada, era uma vida muito conturbada, eu era sem controle sobre a minha vida. Mas como é que o filme está tão carregado de racionalidade, de intenção? Isso é uma coisa que eu até me espanto. Mas eu sou prolixo porque é uma coisa da minha formação, que eu me recuso a ter explicação simples, fácil. Então é muito comum, a pessoa pega me pergunta uma coisa e acha que eu vou falar sim ou não, espera um sim ou não aí eu tento discorrer sobre a coisa e não acho que as coisas tenham respostas simples.

(RF) - A gente pode falar de uma linha editorial do *Hora da Notícia*, que linha editorial era essa?

(JBA) - Basicamente a preocupação que eu tinha no *Hora da Notícia* era informar bem. A gente tinha uma visão de que a imprensa brasileira estava carregada de falta de zelo, falta de preocupação profissional, falta de seriedade na informação e a imprensa atraída por coisas banais, até para fugir da repressão, da censura, então a imprensa era atraída por coisas que tinham menos importância. Ao mesmo tempo nós sabíamos que a gente queria fazer parte de um processo de abertura política, queria fazer parte do processo político do Brasil, com a consciência de que a gente era muito pequeno, não tínhamos a pretensão, isso era muito claro, até eu brinco muito que quando o pessoal faz luta armada tanto eu como o Vlado, Fernando e tal éramos contra, não achávamos que era uma saída e não fomos nem participamos individualmente porque nós não agíamos como grupo antes, mas cada um de nós teve a sua razão para não participar e ser crítico, então eu mesmo usava muito essa imagem da luta armada, eu achava que tinha um canhão contra a ditadura para derrubar a ditadura e tinha aquela ilusão de que a vanguarda toma a iniciativa e que o povo acompanha depois a vanguarda para derrubar a ditadura. O quê que nós achávamos? Nós éramos bem pequeninhos, tínhamos canhão nenhum, tínhamos um estilinguezinho e uma mamona para pôr no estilingue e fazer o quê? Se você atirar contra a ditadura eles passam um tanque em cima da gente e acabou. E quem que atira? Essa é que é a chave do programa, se atira na população. Então isso batia muito com o meu espírito de filmar, então as reportagens especiais evidentemente eram muito importantes no programa, era uma coisa inédita e muito crítica dentro do programa. Mas atirava contra quem? Eu dei esse exemplo para vocês, atirava contra o povo. Você está vendo errado, ali está errado, ali é um absurdo, a

imprensa está completamente distorcida, não falava mal do governo nem dos militares. Isso era uma das chaves do programa, na consciência de que a gente tinha que procurar uma maneira de bem informar, de tentar colocar na pauta os assuntos importantes da vida do Brasil no mundo, então no mundo, por exemplo, falar do Chile, falar do Vietnã, falar da França, falar de coisas importantes do mundo todo, as conquistas científicas e falar das coisas importantes no Brasil, que sejam importantes para população. Então a idéia era pensar na população, por exemplo, eu sempre cito esse caso que eu fui filmar um conjunto habitacional pro lado de Jundiaí que muita gente estava perdendo as casas, a população acusava a Caixa Econômica, a Caixa Econômica acusava a agência financeira, a agência financeira acusava a população, era um caos aquilo. Eu fui lá filmar e passei uma manhã toda filmando, para mim era muito, voltei para redação e comecei a mexer e chamei o Vlado, várias vezes chamei o Vlado para conversar sobre isso. Eu sempre resolvia tudo sozinho, mas tinha horas que eu me embananava aí eu conversava com o Fernando ou com o Vlado. Então eu fui trocar idéia com o Vlado, e falei olha eu filmei, filmei, filmei e não consegui entender, não consegui desvendar o quê que está acontecendo no bairro, cada um fala uma coisa, não consegui desvendar. Aí o Vlado falou "mas você não pode pegar uma confusão que acontece lá naquela população e transmitir essa confusão para população inteira. Não pode existir esse papel". É fantástico. A imprensa faz isso toda hora, toda hora. O que é que eu fiz? Fui editar, pensei e tal, a matéria começa o seguinte: *“vocês vão ver uma confusão, uma falta de entendimento que coloca em risco cerca de mil famílias de um conjunto habitacional”*, aí tem aquela confusão toda e depois olha parece impossível desvendar o nó da coisa, mas é fundamental que esse nó seja desatado porque estão em jogo mil pessoas. Então para o resto da população está claro, olha está um nó fantástico e eles têm que resolver isso, você não transfere a confusão para sociedade, você não vira o transmissor da confusão. Por exemplo, como a imprensa faz com os ataques do PCC, como não tem nenhuma crítica tudo o que acontece põe no ar, põe no jornal, põe em manchete, põe tudo sem nenhuma visão crítica, sem passar para a população nenhuma possibilidade de análise daquilo. Então esse exemplo é típico da nossa, a gente pensava na sociedade, pensava no público lá, isto é, a gente tinha um papel, o Vlado, por exemplo, dizia que a gente tinha uma profissão. A minha profissão, eu sou jornalista, então a minha profissão é ser bom jornalista, eu tenho que ser bom jornalista, era revolucionário ser bom jornalista. Então para mim aquilo tinha um significado muito forte, sou jornalista, mas sou cineasta, então eu tenho que ser bom cineasta e não posso ser acrítico, não posso ficar engolindo coisa. Essa visão do Vlado de imprensa batia muito com essa inquietação crítica que eu tinha na minha relação com a sociedade, com a realidade e foi por isso que eles me chamaram. O Vlado e o Fernando me chamaram pro programa, na hora de compor o programa eles me chamaram, então na verdade a gente acabou formando um triunvirato ali, eu tinha muito poder, porque eu que escolhia os temas e recusava temas, o pessoal ah podia fazer isso? Não vou, vou fazer esse outro, pegava a minha equipe, ia filmar, editava do jeito que eu queria, às vezes chamava o Fernando, às vezes não tinha tempo e pedia pro Fernando editar muitas vezes, conversava muito com mo Vlado e Fernando, trocava muita idéia, depois tinha o Fernando Morais, depois tinha o Georges Bourdoukan, então a gente sempre estava conversando muito, mas, eu tinha independência, tinha chefe de reportagem que não tinha o menor poder sobre mim, nada. Nenhum poder, o máximo que ele podia fazer era me pedir alguma coisa para fazer se precisava, às vezes eu ia porque era importante ir e tal, ou me sugeria alguma coisa que eu aceitava ou não. Mas era uma coisa assim, de muita independência.

(RF) - Como era a dinâmica do jornal? Porque eram trinta minutos diários.

(JBA) - Trinta minutos diários todo dia, vinte e cinco minutos acho.

(RF) - Como que era preenchido o jornal?

(JBA) - Olha o jornal era muito tradicional...

(RF) - Você tinha uma reportagem especial todo dia?

(JBA) - Praticamente, todo dia eu tinha. Mas a reportagem especial entrava como um dos assuntos do telejornal, então estava falando de um acidente e tal, 'ah hoje inauguraram uma estação rodoviária e tal', aí de repente numa dessas entrava uma que virava o especial, como se fossem várias notícias. Por exemplo, os bóias-frias, sai uma notícia sobre um acidente que houve com os bóias-frias e tal, aí entra a reportagem que eu fiz sobre os bóias-frias. Então o jornal era muito tradicional sobre o ponto de vista do formato e tinha alguma razão de ser porque ele vinha de uma formação tradicional, o Fernando tinha vindo da TV Excelsior, então tinha aquela concepção do jornal correto.

(RF) - O Vlado já tinha ido para Inglaterra?

(JBA) - Já tinha ido para Inglaterra, foi na volta. Ele casou depois de 64, foi para Inglaterra. Ele e o Fernando foram da BBC, estudaram para voltar pensando em fazer uma TV pública no Brasil, então trabalhavam a TV Cultura como TV pública. Bom, o programa tinha esse formato meio natural da própria carreira do Fernando, que é o diretor, é quem consegue fazer o telejornal e tal, então ele tinha dois locutores, como todo mundo, tinha um especialista da área de economia, que falava especialmente em todos os programas, enfim, eventualmente tinha especialista em meio ambiente, um programa típico, normal, tradicional daqueles lá. A gente trabalhava, até porque era ditadura também e tinha muita censura e tal, tinha o chamado gancho, essa palavra gancho foi ele quem inventou, ou ele inventou ou ele levou do jargão jornalístico para lá, não sei. E o gancho o que era? A matéria tinha que ter alguma razão de ser, não era ter uma idéia de transmitir uma coisa eu vou lá e faço e acabou, tem que ter alguma razão jornalística, por exemplo, o Médici fala que tem gente que passa fome aí eu vou lá e vou filmar a alimentação popular e ver como é que é, nos bairros, nos botecos e tal, é um gancho está entendendo, e um gancho mais alto possível veio lá do Geisel ou do Médici. O Geisel lá no hotel falou que iria inaugurar uma estação de esgoto, logo que eu entrei, estação elevatória de esgoto, de tratamento de esgoto e falou que está fazendo isso mas, que São Paulo tem muitos problemas, a imensa maioria da população não tem esgoto e tal. Pronto, bastou ele falar isso eu fiz uma matéria terrível sobre a questão do quê que era a periferia, as carências da periferia. E na ditadura isso tudo era proibido, mas aí o gancho segurava, que foi o Natel que falou, então nós estávamos amparados nesse gancho, por isso que chama gancho, a gente se pendurava naquilo ali. Então é engraçado que eu ia lá na estação elevatória filmar o Natel, eu com toda essa postura minha ia lá filmava o (Laudo Natel) até depoimento eu pegava, mas depois em compensação aquilo virava o gancho que pendurava matéria fundamental que era especial sobre periferia.

(RF) - E aí segurava a censura.

(JBA) - Aí segurava a censura, porque ficava todo mundo sem saber como ia reagir diante daquilo, como é que você reage diante disso? O cara falou pô! Entendeu? Cria naquela inquietação, você pensa que eles ficavam quietos? Iam lá e reclamava pro Fernando que eu era eu não tinha jeito e tal. Toda hora e que eu sempre puxava por esse lado, que dava margem política, toda hora falavam em me mandar embora, todo dia, era cansativo. Mas era sempre assim, então esse gancho tinha vários sentidos. Tinha o sentido jornalístico, que havia a preocupação de sedimentar a idéia de fazer um bom jornalismo, que eu achava que fazer um bom jornalismo era ser revolucionário naquele momento e ao mesmo tempo ele dava a idéia de que tudo tivesse a justificativa para não ficar indefeso diante da repressão. Então a gente tinha para tudo uma explicação porque quando iam reclamar lá, eu falava não, mas peraí foi o comandante do exército que falou, foi o Médici que falou, foi o Natel, saiu uma matéria que o instituto tal oficial está divulgando, tem uma estatística ali que foi divulgada, enfim, a gente tinha sempre uma razão política forte institucional que pendurava que a gente pendurava essas matérias. E as minhas nasciam assim também.

(Heidy Vargas) - Mas isso nascia numa reunião de pauta? E que acontecia que horas? Você lembra?

(JBA) Tinha muito de manhã essa reunião de pauta, mas eu não ia muito não. Eu era muito independente, essa reunião de pauta era mais para os repórteres ali, eu ia muito raramente participava, dava alguns palpites ali, mas eu de manhã lia os jornais, pegava agências de notícias e tal e já começava a bolar as matérias que eu ia fazer entendeu, e era assim. Por exemplo, a famosa lá da indicação do Geisel, chega um telegrama do Médici indicando o Geisel como sucessor, aí vi aquele telegrama "o general Ernesto Geisel que o Médici indica e tal", aí puta, aquilo lá - isso que é importante falar para vocês, que era um comportamento pessoal minha, aquilo era imediato batia e eu já sabia o que ia fazer -, 'me dá esse telegrama aqui, vambora!' e já pegava o carro e ia embora, vamos para um lugar movimentado aí, porque era perto, chegava perto lá. Eu evitava filmar ali perto para não ficar sempre no mesmo lugar, mas ali, àquela hora, era vamos pro lugar mais perto que tiver movimento, vamos na Lapa. Aí bota câmera aqui, eu também não gostava de câmera, mas instalava a câmera na rua e me dá um microfone rápido, tal, aí passou um cara na rua de macacão dei o telegrama para ele e falava assim você pode ler esse telegrama? Operário né, aí ele falava assim "o presidente general Garrastazu Médici Geisel" e ficava olhando, e dava aquelas olhadas para câmera assim, olhava para mim, olhava para câmera, aí falava não olha eu tô com pressa e ia embora, eu não falava nada. Era outra postura minha, eu não falava nada. Pronto, já está revelado. Pegava passava para outra pessoa e todo mundo apavorado quando percebia o quê que era o conteúdo daquilo, parava no meio e falava que estava com pressa, que tinha que ir embora e tal. Aí como é que entra o noticiário da noite? Entra o locutor falando, mais tradicional os dois locutores falando lá assim, bom hoje o general, o presidente Médici indicou finalmente para seu sucessor o general de tantas estrelas, fala do Geisel, fala da história dele, de onde era aquela coisa toda e tal. Nossa equipe foi para rua para ver a opinião das pessoas e tal, e entra assim, uns cinco minutos de medo das pessoas, não, olha, e tal e desistindo e assim um atrás do outro, um atrás do outro. Então era uma coisa impressionante, era de arrepiar aquilo, porque nós estávamos mexendo com o que havia de mais perigoso nesse país que era Médici, uma sucessão. Não era brincadeira, a gente estava mexendo com coisa perigosa, mas a gente não falava nada, eles iam censurar o quê ali? Então é claro que eles ficavam bravíssimos porque eles sabiam, eles viam que não tinha onde pegar, aí iam lá com o Fernando e mais uma

vez me acusavam, me ameaçavam de me mandar embora porque eles percebiam o que a gente tinha feito, mas ao mesmo tempo era difícil de proibir.

(HV) Não tinha tarja à reportagem especial? Não tinha nada que caracterizasse a reportagem como especial?

(JBA) Não, não, era chamado assim, era chamado.

(RF) Propositamente? Nesse caso para não chamar atenção?

(JBA) É porque entrava como outra reportagem qualquer. Não às vezes entrava um "reportagem especial João Batista de Andrade", às vezes entrava. Mas não tinha nenhum tratamento especial, era colocado como mais uma notícia, uma notícia que de repente virava uma reportagem especial. Era noticiário, então era uma notícia explorada como reportagem especial. Não era um ah hoje vocês vão ver um tema qualquer que tivesse vindo da minha cabeça, entendeu. Não tinha nada que viesse da minha cabeça, era profundamente ligada ao dia, a idéia de...

Que aquilo era um noticiário pras pessoas saberem o que estava acontecendo no país. Então isso era muito interligado, o meu trabalho era sempre ligado a isso.

(RF) João não tinha assim, todo dia você era ameaçado de ser demitido. Não tinha medo do caso de não voltar no outro dia para ser demitido? Porque eles estavam ali dizimando.

(JBA) A gente vivia muito com esse medo. A gente passava muito tempo com esse medo, mas ao mesmo tempo, existia uma tensão muito grande, mas ao mesmo tempo uma alegria muito grande na gente quando ligava a televisão e aquilo passava. Aquilo era impressionante de bom demais de alegria. Por incrível que pareça, ao contrário do em geral da esquerda que gostava de ser censurada, e era mesmo, não tô fazendo bagre não. O pessoal gostava de ser censurado porque aí vira herói. Lá para gente era terrível porque era o oposto que a gente queria, a gente queria fazer aquilo ali passar, passar era uma vitória. Passava e a população via aí que era uma vitória, aí dava uma alegria tremenda, era uma vitória da gente contra a ditadura.

(HV) E que equipamento que vocês usavam? Película, tape, regravável.

(JBA) Olha eu filmei com Câmera PH de corda, com gravadorzinho Philips gravando em OFF. No começo cheguei a filmar com isso, com esse equipamento. Filmei depois com uma câmera Auricom, que é a que gravava, ela tem a banda com a película 16 com planta magnética, então você filma e já grava o som, então você já faz filmagem de som direto, era uma câmera quadrada assim, bem quadrada assim, retinha e tal, com os dois rolos assim com o Chassi com desenho de dois, um para enrolar e outro para desenrolar. Então uma câmera paradinha com aquelas duas orelhas em cima e azul. E essa câmera já era uma maravilha, a gente filmava, chegava lá, montava, tinha o editor, o Zé Luiz Sácio, trabalhou comigo que é hoje famoso, virou um montador famoso, ele tem um estúdio de som aqui Zé Luiz Sácio. Ele tinha um visorzinho na mesa que tinha duas manivelas assim, colocava os dois rolos, um que filmava de trás e outro para recolher. Então ele ia girando e aquilo passava no visor, numa lâmpada e numa cabeça magnética quando era o da Auricom. Ali ele ia desenrolando e a gente ia vendo numa telinha na frente aquele filme, então corta aqui, pega lá, tal e ia montando na mesa com

um equipamento desse tamanhozinho assim. Absolutamente precário e como é que montava? Montava assim, eu ia escolhendo e dizia bom aqui, eu fazia o roteiro né, entra essa sonora aqui o pessoal falando e tal, depois entra outra sonora e outra, corta naquele lugar assim e eu era muito rápido, eu fazia o roteiro completo, entrevista com o fulano, começa na fala dele assim e tal, aí ele ia cortando, agora faz um break aí para entrar o locutor. Porque é tudo muito rápido, eu tinha que usar o locutor como um intervalo para poder continuar o filme, então o locutor entrava com alguma fala, "é, mas no centro da cidade tal a situação é diferente e tal e tal" aí voltava pro filme, pro telecine, porque era o telecine que parava pro locutor entrar, naquele lugar você punha uma ponta branca. Então o cara na hora de ir pro ar, soltava o filme e ia acompanhando, quando ia chegando a ponta branca ele sabia que ele ia ter que parar e tinha a deixa, ele ficava com o papel na mão, a deixa é o seguinte, , quando o cara falava assim ah está tudo certo, por exemplo, no final da fala era o gancho de cortar. Então todo mundo ficava esperando, o locutor, o editor, o telecineiro, todo mundo, aí vinha a fala certa e pum parava o telecine e o locutor já sabia que o diretor de imagem, o editor de programa já jogava a câmera pro auditor que já estava esperando a vez dele e ele já falava a fala dele e todo mundo já sabia qual que era a última fala dele e quando ele falava a última fala o editor já cortava a câmera dele, o telecineiro já soltava o telecine (risos), e assim ia o programa inteiro, vinte e cinco minutos de sofrimento. Então o que acontece, eu fazia os especiais quando acabava o filme, não existia especial nenhum, só um monte de fita pendurada com ponta branca. Então no *Migrantes* a gente tinha que remontar depois a moviola direitinho e tal.

(HV) - Quanto tempo demorava a edição?

(JBA) - Você filmava no dia e entrava à noite

(HV) - Tá, quanto tempo demorava para você captar uma matéria por exemplo?

(JBA) - Ah eu chegava cedo lá oito horas, saía e voltava no final da manhã com tudo pronto, a tarde editava e ia pro ar à noite.

(HV) - Seis da tarde chegava na cultura.

(JBA) - Não, chegava na hora do almoço.

(RF) - Filmava tudo em duas/três horinhas de manhã.

(JBA) – É, três quatro horas de manhã filmava tudo, ia para lá almoçava, depois do almoço ia lá para editar o filme e à noite ia pro ar.

(HV) - Editava em três horas?

(JBA) - O programa, especiais meus tinham três, quatro minutos e cinco e seis, e sete minutos.

(HV) - Não, a edição era em três horas, fazer esses cortes, essa discussão..

(JBA) Tudo, tudo. Todo o programa, era a tarde toda fazendo isso. Aí vão umas cinco horas lá, mas inclusive os meus especiais.

(RF) - É por isso então que não tem, porque a impressão que eu sempre tive é que esses filmes não existiam muito pela questão da censura, de destruir material.

(JBA) Não, quando acabava o programa os filmes já não existiam, um monte de película. Pedacinho de rolinho de filme. Era um monte de rolinho de filme. Por que a gente tirava as pontas brancas, ponta branca para que era? Para entrar o locutor, tirava as pontas brancas e tal e os rolinhos de filme se arquivavam lá. A cinemateca tem vários lá.

(RF) - É, eu escrevi isso para eles, mas eles não me deram retorno.

(JBA) - É, mas tem aí, eu até posso ver na lista de coisas da cinemateca.

(RF) - Então você tinha liberdade, a edição das matérias...

(JBA) - Então, é que lá tinha os pauteiros.

(RF) - Quantos repórteres eram? Tinham os pauteiros...

(JBA) - Tinham poucas pessoas, os repórteres, acho que eram uns quatro repórteres no meu tempo. Quatro repórteres e eu de repórter especial. Tinha editor internacional que era o Gabriel Romeiro, tinha o chefe de reportagem que foi o Fernando Morais, o Georges Bourdoukan, o Anthony Cristo, todos jornalistas hoje que são importantes. O Gabriel Romeiro que foi o editor internacional também hoje é um jornalista importante e tal, foi diretor jornalístico da Bandeirantes depois. Então o pessoal todo realmente tem um nível alto assim. O jornal era muito pequeno lá, só que era sala circular que hoje é um restaurante e cabia todo mundo lá naquela sala. Era muito pouca gente, o Vlado era editor, editor chefe do programa, o Fernando era diretor estava acima, as bombas todas iam em cima dele, tanto que ele foi o primeiro a ser mandado embora.

(RF) - Vocês foram mandados embora? Vocês todos? Como foi o final do programa?

(JBA) - Foi, houve uma intervenção, foram mandados embora, todos. E no dia em que eu fui mandado embora... Houve uma intervenção lá na verdade, começou com uma intervenção, eles jogaram a gente pro departamento de esportes, esse Orlando Duarte aí é que foi, era o diretor de esportes passou a ser diretor de esporte e jornalismo. Esse Orlando Duarte que até hoje aí é jornalista esportivo e tal. Tem uma birra danada por causa dessa história. E depois eles fizeram uma outra intervenção mais cruel, aí foi uma intervenção braba mesmo, mandaram todo mundo embora e tal. Que é o Walter Sampaio que era professor da ECA, foi diretor de jornalismo, aí foi uma intervenção. Na época quando entrou o esporte o Fernando já foi mandado embora e aí depois tem o Walter Sampaio que foi mandado embora, mas aí o dia que ele mandou eu embora, eu briguei com ele, eu xinguei ele dentro da redação. Estava todo mundo lá e falei para ele que ele não ia me prender que não ia acontecer nada comigo porque vocês não vão me achar. Porque eu tinha um amigo de carro e fui embora pro litoral para casa de uns amigos, fiquei lá um tempo e tal. O Bourdoukan foi para casa e foi preso.

(RF) - Você sabia disso aí, era óbvio.

(JBA) - Era, porque estava um clima pesadíssimo mesmo, a gente sabia que ia ser preso mesmo, era um clima assim que é um absurdo. Muito boato fazendo tensão.

(RF) - Você era casado?

(JBA) - Eu era casado, tinha filhos e tal. E os meus filhos já eram da mesma idade dos filhos do Fernando e os do Vlado, então viviam juntos. Eram uns seis, principalmente uns cinco porque tinha uma filha do Luis Fernando que não enturmava muito, mas era amiga, mas tinha um menino que era colega também dos meus filhos e dos filhos do Vlado, estudavam nessas escolas aí de elite aí, Ariquaquá, depois Vera Cruz e estavam sempre juntos e andavam comigo. Então esses meninos viveram uma história de terror, porque todo dia era uma tensão danada, perigo, uma possibilidade de ter que fugir, de ter que ir embora, ameaça.

(RF) - Essa foi a pior parte de todo esse processo de ditadura? Esse da sua vida profissional?

(JBA) - Esse foi terrível, terrível, mas era principalmente depois de 1968, quando deram o outro golpe de Estado com o AI5, agora por isso que era loucura esse programa nosso. Então a gente tinha que ter um controle imenso de todo o programa. Por exemplo, teve um dia que surgiu lá o boato que alguém tinha levado droga, maconha para lá. Puta, eu fiquei uma arara, porra só faltava agora a gente cair agora por causa de maconha, então era assim, era um comportamento imediato, a gente queria manter aquilo sob controle e até o fato do programa ter um formato assim quadradinho, certinho, era importante para gente, para gente manter aquilo, programa não parecer que aquilo era um rompimento, que era uma provocação, era muito certo, formal, igualzinho os outros. Mas nem por isso a gente deixava de escutar coisas do tipo, por exemplo, eu ia fazer um especial sobre tecnologia e tal, estava em um processo de compra de tecnologia americana e tinha o pessoal crítico que estavam contra aquilo, aí eu fui lá para São José dos Campos pro encontro onde seria a apresentação do projeto e tal, aí o cara de São José dos Campos que era um militar falou na coluna, aquele torço todo e tal, aí todo mundo fez a entrevista com ele, entrando na dele e tal. Aí quando foi minha vez eu falei olha, mas o país importando a tecnologia pronta será que vai conseguir ficar independente depois? E aí ele olhou para mim assim, querendo me fuzilar, aí ele falou assim, é engraçado todo mundo vem aqui faz perguntas positivas para mim, e justamente a TV do governo vem um repórter com pergunta crítica para mim. Aí eu banquei e tal, não queria que o senhor falasse e tal. Aí era barra pesada. Isso bateu lá na TV, aí a direção da TV foi lá pro Fernando Jordão e falar pô que absurdo e tal. Queixa disso e tal. A única TV que foi lá questionar foi a TV do governo e tal, e mais uma vez foi o João que foi fazer isso aí.

(HV) - Surgiu durante a nossa conversa sobre o seu trabalho e assim, você sentia que esse seu trabalho tinha impacto no telespectador? Que ele transformava em algum ponto esse telespectador? Ou não, ou você acha que essa transformação foi-se dar depois com a abertura política que as pessoas foram entender?

(JBA) - Eu acho que tinha direto, tinha comprovação disso, depois essas especiais passavam eram sempre procuradas depois pelas pessoas para tirar cópia para levar pras suas bases para discutir lá e não diziam onde era porque a maior parte era clandestina, então tinha lá clube de mães que ia pedir igrejas, igreja assim, não a Igreja, mas igrejas de bairros e tal, sociedades de amigos de bairros, clubes sociais, sindicatos, começaram

a pedir e aquilo foi aumentando, aumentando e chegou um ponto que ninguém agüentava mais, inclusive eu tinha essa história do movimento Cinema de Rua, aí eu pedi para distribuidora do Cineclubismo para pegar os filmes e distribuir porque a gente não estava agüentando mais, tinha muita procura, até que a distribuidora pegou e foi o maior sucesso, fizeram o maior sucesso com esse filme, era uma quantidade que o programa produz impressionante, tanto que depois eles criaram inclusive um modelo de avaliação em que as pessoas levavam e depois faziam avaliação sobre como é que foi a projeção, quem via e tal, e qual a opinião das pessoas e tal, com esses filmes. Por quê? Porque eram filmes sobre aquilo que não se podia, sobre o qual não se falava nunca. A ditadura tentava bloquear a discussão dos problemas reais, então o que era? Transporte, alimentação, habitação, saúde, custo de vida, escola, tudo, eram as questões práticas, as questões reais da sociedade, salário. Aí as pessoas ficavam louquinhas atrás daqueles filmes.

(HV) - Essas reportagens especiais entravam no começo, no meio, no fim, qual era a disposição?

(JBA) - Não tinha regra, como entrava todo dia, praticamente todo dia, então colocava na hora e a composição o Fernando tinha muito a preocupação de quando tinha uma matéria pesada ele colocava alguma coisa leve alienada, para poder manear, ficava contrabalançando aquilo. Era muita esperteza do programa, assim como não podia falar de passeata estudantil, se falava de passeata estudantil do Chile, às vezes estava acontecendo a passeata aqui e o programa falava de passeata do Chile e tal, passeata da Argentina. Então tinha muito macete, era muito pensado, para poder sobreviver. Agora, tinha muita repercussão direto, esse programa ia pro ar e a coisa mais comum que tinha era pessoa no dia seguinte lá ou pedindo para revidar o programa, quando tinha essa polêmica minha com a população, ou pedindo cópia para exibir para discussão. O cinema de rua era assim.

(RF) - Outra coisa que a gente conversou muito é a coisa de fazer um telejornal diário e produzir matérias de sete minutos, essa rapidez toda. Você já disse que você é muito rápido, porque digamos que antes do Hora da Notícia o seu grande trabalho foi o Liberdade de Imprensa, foi rápido mesmo, você teve três semanas para fazer e, de repente você vai para um sistema que você está produzindo alucinadamente todo dia, o espaço de tempo de produção é muito curto, ou seja, a sua cabeça não parava.

(JBA) - É que quando eu fui pro *Hora da Notícia* eu acreditava muito no meu poder de revelação, essa é que é a chave, eu fui para lá e o que aconteceu foi o seguinte eu também fiz uma ficção, eu fiz o *Gama1*. Eu ganhei um prêmio na França, diretor revelação, fui para França e lá encontrei os exilados e a gente tinha uma conversa louca assim sobre o Brasil porque já era depois do AI5 e a vontade de rever a luta política e tal, revisar, rever a questão da luta armada que já estava derrotada e tal. E eu voltei para cá e falava o seguinte eu estava louco para voltar pro documentário. Eu tinha passado pela ficção e eu queria, falava claramente isso porque eu queria um cinema que fosse capaz de estar junto da população e saber o que estava acontecendo no país, porque o país era fantasia, a ditadura impunha uma fantasia para todos nós, inclusive pela censura, pela expulsão das pessoas e pelo medo que impõe nas pessoas, então repórter naquela época era o seguinte, todo mundo tirava o maior sarro de mim, eles falavam o seguinte, ironizavam, João Batista de Andrade o repórter da periferia. Periferia para eles era um absurdo, todo repórter gostava de entrevistar artista, político, ficava amigo dos

políticos, dos artistas e tal, ninguém queria fazer essas coisas então eu era a exceção completa, então quando eu vim para cá, eu tinha vontade de voltar pro *Liberdade de Imprensa*, a crise também com os filmes de ficção que eu tinha na verdade sucumbido na loucura nesse filme eram, são bons filmes, mas de certa forma tinha criado uma espécie de ato descontrolado na minha carreira são esses dois filmes, mesmo que eles fossem bons e eu estava desesperado para romper aquilo e voltar a ser o que eu achava que eu era como pessoa e queria ser como cineasta no *Liberdade de Imprensa*, então eu só pensava no *Liberdade de Imprensa* quando eu voltei então eu queria voltar àquilo então eu queria uma câmera e filmar as coisas, tinha muita vontade de filmar o Brasil real, eu falava muito isso vamos filmar o Brasil real. Queria filmar pessoas na favela, queria filmar na rua, filmar no bairro, então quando eles me chamam parece assim uma coincidência muito grande e tal. Aí eu fui para lá com um entusiasmo muito grande e qual que era a sensação que eu tinha? É que eu estava pronto para usar o que de mais poderoso eu tinha naquele momento que era a experiência do *Liberdade de Imprensa*, a experiência de revelar a coisa, provocar coisa. Eu me lembro que foi claramente assim, eu peguei aquilo como um grande presente, uma coincidência imensa com a vontade que eu tinha de fazer isso e com a possibilidade de fazer aquilo para um público muito grande.

(RF) - E pelo que eu vejo sem dificuldade nenhuma de contar tudo isso tão rápido, de filmar, nenhuma.

(JBA) - Nenhuma, eu estava absolutamente preparado para aquilo desde cara. Era tão impressionante que eu cheguei lá no telejornal e eu acho que no primeiro dia tinha uma operação "tira da cama", essa história, eu já tinha visto algumas vezes pela televisão, é uma violência, as polícias invadindo as favelas e tal. Eu estava tão ligado que de cara eu mandei o repórter para lá com um fotógrafo, o câmera, ele já tinha feito algumas. Então vai lá e faz do jeito que você fez. Ele foi lá, filmou à noite e no dia seguinte de manhã eu vi o material que era feito policialmente, então a câmera vai sempre junto com a polícia. Aí eu falei agora a gente vai voltar lá durante o dia, de manhã fomos lá na favela e eu pedi pros favelados contarem aquilo que tinha acontecido. Isto é, o invadido contar como é a violência do invasor e depois eles contarem quem eles são, porque moram na favela, o que é a favela. Então, eu sempre falo isso, parecia uma revolução a noite e à noite já foi o programa pro ar, parecia uma revolução, você via aquela inversão absoluta, o que ela provocava na gente uma discussão e eu tive muito com o Vlado, com o Fernando, o que é a autoridade na informação, nós queríamos ser bons jornalistas. Autoridade é quando você fala de favela, a autoridade da informação não é o corpo de bombeiros e nem é o militar, policial militar, autoridade é o morador. Então é essa a nossa autoridade no sentido da informação. Aí a gente começou a colocar essa questão que durante a ditadura, a ditadura tinha conseguido fazer com que a imprensa confundisse a autoridade jornalística com autoridade institucional. Então, por exemplo, incendiava a favela e os jornalistas corriam lá com o corpo de bombeiros, do secretário de habitação e do Governador, a gente dizia pois é, é autoridade institucional, o favelado é que teve a casa queimada, então ele que é autoridade jornalística. Então essa matéria significou uma quebra absurda no padrão jornalístico da época e tal. E era crítica demais, porque a pessoa era invadida, criança estava dormindo, aí vinha àquela luz na cara e entra o cachorro dentro de casa, saiam tirando a gente da cama. Era uma violência impressionante, logo de cara. Logo de cara já criou o maior problema essa matéria.

(RF) - Parece que você enxerga o óbvio né João? Porque era tão óbvio, tanto que quando se vê essas matérias hoje se pensa, mas isso é comum. Todo mundo fala isso, mas em 1972 não era nada comum.

(JBA) - É, mas você não tenha dúvida que esse programa ajudou a criar também, ajudou a criar coisas, depois ele se populariza, essas coisas se popularizam como aconteceu com o meu filme do *Caso Norte* no Globo Repórter, que depois aquele *Aqui Agora* usou e descaradamente, até porque era o mesmo editor, o editor do *Aqui Agora* tinha sido meu assistente no *Caso Norte* e foi para lá, há um tempo eu fui lá, o Boris fez uma entrevista comigo dessas de domingo aí quando eu entrei na redação ele falou para o Décio Nitrini, 'olha aí a pessoa que quem vocês chuparam o programa aí, aí todo mundo deu risada e tal'. Chuparam descaradamente, descaracterizando, tirando todo o caráter político e ideológico que eu tinha dado, invertendo tudo, virou um programa policialístico, mas usando o método de filmagem, a agilidade da câmera e tal, a idéia de fazer tudo na hora que eu tinha desde o começo do *Hora da Notícia* até o *Caso Norte*, então as coisas depois se popularizam e vão perdendo a paternidade, vão perdendo a noção. Depois na época que eu fiz o *Greve!* teve um dia que o cara levantou na exibição do sindicato e disse "isso aí parece Globo Repórter", aí eu disse você sabe quem é que faz o Globo Repórter? Sou eu mesmo que faço. Agora você imagina, criticar o *Greve!* porque parece o Globo Repórter, só um demente. O filme foi fundamental, a televisão não transmitia a greve, quem transmitia as imagens da greve pro Brasil inteiro, inclusive para fora do Brasil foi o filme *Greve!*. Aí o cara criticar porque era igual ao Globo Repórter que era eu mesmo que fazia inversão de coisas, as coisas vão sendo dominadas pela mídia, depois você perde a paternidade, aí você é acusado depois de estar copiando o que você mesmo fez, de estar plagiando o que você mesmo plantou.

(RF) - João eu queria que você falasse de alguns filmes desse período, da temática e tudo o mais. São: *Meningite*, *Greve de táxis*, *Oleiros* e *João Conde*. Nada te vem à cabeça?

(JBA) - Não faço a menor idéia, não lembro mais desses filmes. É muito filme. O Conde era um bandido, é claro que eu, eu lembro vagamente que tinha aquele tratamento, que eu sempre tive uma relação crítica a esses jovens bandidos e sempre dizendo quem é que fez esse garoto virar esse bandido. Então o *João Conde* tinha essa coisa de vasculhar, de ver.

(RF) - Era um Wilsinho.

(JBA) - Era um pré-Wilsinho Galiléia. Agora, eu tenho *Meneghetti* também que.

(RF) - Mas o *Meneghetti* não foi pro Globo Repórter? Então deixa esse que a gente fala depois.

(JBA) - Tá, *Oleiros* não faço a menor idéia. Sabe o que é, talvez sejam programas menos agudos então não me marcaram tanto. *Greve de Táxi* era um terror porque não se podia falar em greve, então é o jeito de falar que, e passou, foi pro ar. Uma foi proibida, e a outra passou. A primeira passou e a outra foi proibida. Era assim, não pode falar de greve, era radical. Assim como o primeiro filme sobre os bóias-frias também que era som separado da película e o gravador sempre era Phillips, era separado. Aí ele deu

problema do ar, quando deu o problema no ar a censura ligou para lá e proibiu, não pode passar de novo. Aí parou no meio e não pode passar mais.

(RF) - Então a gente tem um chamado *Bóias-Frias* que foi feito pro "Hora da notícia"?

(JBA) - Pro "Hora da notícia", o primeiro filme sobre os bóias-frias era o dos trabalhadores rurais pro "Hora da notícia", esse é o primeiro filme.

(RF) - E a *Onça de Santana*?

(JBA) - Esse é fantástico, esse foi maravilhoso, esse vocês vão curtir comigo que foi o seguinte. Eu fiz algumas coisas sobre custo de vida lá e, mas como dizer, eram matérias que não tinham essa coisa política, mas tinha naquele momento, custo de vida, aumento de preço da carne. E o programa também tinha reportagem comum que falava do preço da carne e o pessoal reclamando do preço da carne. Aí eu fui proibido de falar, sim é isso, fui proibido de falar do preço da carne e sobre custo de vida. Bom aí eu estou lá como pessoal do rádio-escuta e tinha aparecido uma onça em um bairro aí. Bateu na minha cabeça direto, eu era assim, parece absurdo. Carne! Onça, carnes, prenderam essa onça lá e o que é que ela come? é carne. Eu era doente, parecia uma doença, peguei minha equipe e vamos lá pro bairro, parecia birra minha. Aí eu fiz a matéria, encontraram a onça e tal e no final eu pergunto bom e aí ela está presa, como é que é? Vocês cuidam dela? Dão o quê para ela? Aí aquele bando de gente, mulheres, o dono do bar, aí todo mundo deu risada, ah a gente tem que dar carne para ela, mas com o preço que está. E terminava com isso, terminava assim. Mas era tudo o que eu queria era isso, o resto só para chegar lá. Tem muita coisa, tem uma sobre poluição de Perus, que era cimento, aí afetava muito a população e eu fui para lá e era aquela miséria, periferia e aí eu claro falando da poluição e eu filmava era periferia, miséria, desemprego, era aquele caos social e tal. Aí foi pro ar e é claro, mais uma reação, brigaram e tal e eu queria fazer uma segunda, aí eles disseram de jeito nenhum, está proibido, não pode mais falar de poluição, não pode falar mais, esse negócio de Perus está proibido. Proibiram Perus. Aí está bom, eu chego lá, vejo esse jornal e vejo uma denuncia de poluição de uma fábrica de pneus, recuperação de pneus, recauchutagem lá em Campinas, aí plim na hora, é aquilo batia imediato, vambora filmar, filmei aquela miséria, aquelas favelas, aquela fábrica lá no meio e poluição e tal, as pessoas raspando pó preto dentro das casas. Aí começa o noticiário e o locutor com um saquinho plástico assim falando hoje o pó é preto, abre o saquinho que eu tinha trazido lá de Campinas e entra de cara a matéria sobre a poluição de Campinas.

(RF) - Continuação da outra.

(JBA) - Aí quando à noite a gente chegava em casa e assistia era uma alegria danada porque era uma vingança e continuava falando. É claro que a minha situação piorava, 'ah o João não tem jeito mesmo, tem que mandar embora!', aí o Fernando me segurava, segurava e até que depois de um ano nessa peleja eu fui proibido de filmar. Aí eu passei a orientar os repórteres, fiquei lá orientando os repórteres, aí devagarzinho quando o pessoal me viu estava filmando de novo.

(RF) - João e o *Escorpiões no Morumbi*?

(JBA) - É a mesma coisa também porque apareceu escorpião no Morumbi e tinha a favela lá, eu sabia, o Morumbi tinha a favela. Então os Escorpiões no Morumbi aí eu pensei logo a favela no meio daquele bairro da elite. Então eu fui lá, na verdade eu fui lá para filmar esse contraste entre a favela e a elite, aí tem as aranhas e os escorpiões, aquela favela, aquela câmera entrando, as pessoas falando dela, falando de desemprego, salário, aquela confusão de sempre. Aí acaba isso eu vou numa casa extremamente burguesa, pergunto à mulher, quero saber se aqui tem escorpião, ah tem sim meu filho, a mulher muito dondoca, entra aqui para você ver porque aqui apareceu escorpião, você imagina que outro dia o meu filho estava na piscina ali e apareceu um escorpião na beirada da piscina e a câmera vira e pega o menino lá nadando na piscina, aí acaba o filme, acaba a matéria. Então era só isso que eu queria, não queria saber de escorpião, era o contraste. Então por isso que eu era difícil entendeu, porque não tinha como me pegar, eles tinham que me mandar embora.

(RF) - Pra terminar, duas séries *Custo de Vida* e *Velhice*?

(JBA) - Dessas eu não me lembro também. Agora, eu lembro de uma que entre as coisas que eu lembro tinha uma que era muito importante que era aquela *Queixas e Reclamações*, eu não sei se já leram alguma coisa, mas é um dia que eu estava sem assunto e resolvi fazer isso de ir um dia para rua e montar a câmera e ficar com o microfone sem falar nada assim e as pessoas vinham e perguntavam posso falar? Ta gravando? Posso falar? Aí falavam cada coisa impressionante e o que estava por trás disso? Era concepção, é isso que eu falo, eu me relaciono com a minha profissão como eu sou, com a minha percepção, com a minha consciência, com tudo. Então o que eu achava? A ditadura tinha cortado os meios de comunicação entre as pessoas, ela impunha a sua comunicação, os seus valores, então a pessoa, por exemplo, que tivesse um buraco na rua, na frente da casa, não tinha com quem falar. Isso não existia, não tinha comunicação com ninguém, eram cortados os laços de comunicação e ao mesmo tempo eu tinha essa concepção do papel da câmera, o cineasta, quando você está filmando o que à pessoa que está sendo filmada acha? Porque ela ali está falando não com uma pessoa, ela está falando e que aquele mecanismo ali vai levar aquela fala dela para milhões de pessoas. Então eu desde o *Liberdade de Imprensa* achava que a pessoa que fala tinha essa, então não existia aquela ilusão do documentarista de que a pessoa falava a realidade como se não existisse câmera, mentira, a pessoa fala sabendo que tem câmera e que aquela é um multiplicador. Então eu com toda essa idéia na cabeça eu bolei essa coisa e se eu puser uma Câmera e não falar nada as pessoas vão querer usar e era batata, punha no tripé e ficava com o microfone assim na rua. As pessoas vinham e perguntavam estão gravando? Mas o que é? Eu não falava nada. Mas posso falar uma coisa aí? Pode sim. Ah o problema do meu pai, tem a escola e não sei o quê. Aí outra pessoa a via falando ah posso falar também? Não porque o posto de saúde de não sei aonde e tal. Então aquilo ali ia virando uma roda de queixas e reclamações mais incrível, da vida e era tudo o que a gente queria era que a vida aparecesse, a vida real. Então esse programa ficou famosíssimo e de vez em quando repetia isso, aí tinha muita gente que era fã desse programa. O Otavio Ianni, por exemplo, era fã desse programa, dessa série. Aí eu não tenho nenhuma cópia.

(RF) - Não, dessa aqui é só *Pedreira, Migrantes e Onibus*.

(JBA) - Só *Pedreira, Migrante e Onibus*. Tem o *Trabalhadores Rurais* também.

(RF) - Você tem? Onde eu acho?

(JBA) - Eu não sei, mas tinha. A Dinafilmes chegou a distribuir, não sei se tem na cinemateca.

(RF) - Pra fechar, a última. Puxando esse gancho Você tinha contato ou ouviu falar do Drew naquela época? Robert Drew e o cinema direto nos Estados Unidos? Ele era jornalista.

(JBA) - Não faço a menor idéia, nem conheço, não sei o que é. De quando isso?

(RF) - O Drew é 60 também.

(HV) - São todos da mesma época, estavam no Canadá, tinha o movimento do Canadá, aquela Verdade, tinha o cinema nos EUA e tinha na França o Cinema Verité, com o Jean Rouch todos mais ou menos na mesma fase.

(RF) - E o Drew era o jornalista, Robert Drew.

(JBA) - Olha eu tive uma Mostra minha na Argentina, aliás, tive duas Mostras lá. Mas vários textos, saíram bastante matérias só sobre documentários e vários textos, inclusive textos internacionais falam que eu misturo técnicas, que eu trabalho com a mescla de todas as técnicas jornalísticas, de reportagem, de ficção, tal, fala do cinema de intervenção. Mas é isso, eu, por exemplo, não distingo, pra mim reportagem é documentário e ponto final. O que é documentário? Supostamente é um registro de algum aspecto da realidade, então mesmo que você faça encenação, você está fazendo a encenação daquilo que você acha que é a realidade que eventualmente não tem para filmar, então você inicia ela para filmar. Eu fiz com o *Wilsinho Galiléia*, o personagem do Wilsinho é uma estrutura documental, isto é, eu não tenho o Wilsinho para filmar então eu vou pôr um ator para fazer coisas o Wilsinho faria, vai para um parque de diversão, com revolver, vai fazer um assalto e tal o que ele faria. Então o que é a reportagem? Você filmar um aspecto da realidade com a qual você se defronta e depois editar aquilo para exhibir. Qual o problema? É que cinema, cineasta tem mania de achar que ele é o rei do pedaço, então divide, aqui não é cinema, televisão é uma porcaria, digital não presta. Cineasta tem essas manias, eu sempre fui contra, é tudo cinema, televisão é cinema. Passa, você grava certos números de quadros por segundos, enquadra a realidade, você cria ritmo, cria tempo, exhibe numa tela, reproduz aquilo. O que é isso? Isso não é cinema? Agora são formas de exibição e de tradução diferenciadas, é tudo cinema, então nunca aceitei esse tipo de preconceito com relação às formas e as técnicas usadas, então as pessoas são carregadas dessas coisas todas. Eu faço o que me der na telha.

(HV) - Esses dispositivos, se a gente pode chamar assim, você é um homem acadêmico. Mais de fazer perguntas, de fazer intervenção, de fazer a encenação, documentário, todos os dispositivos do seu trabalho surgem como uma intuição sua, você diria, ou como um conceito que você preparou...

(JBA) - Acho que é uma intuição a partir de uma certa inquietação com isso que eu falei para você, sem querer criticar o Coutinho mas é uma crítica no sentido de uma relação pessoal minha com o cinema, de ver o Coutinho ver a pessoa falar uma coisa absurda na

frente com a qual é que eu acho absurdo e você transmitir aquilo sem criar nenhum elemento crítico, então essa inquietação, talvez intuitivamente eu transformei nessa forma de agir, de ação. Eu acabei criando um projeto estético, então o cinema é resultado dessa visão minha, desse insight, dessa coisa da ação minha sobre a realidade, o cinema é resultado desse processo. Nessa formulação está a compreensão da câmera, é isso que eu falei, desde o começo, no *Liberdade de Imprensa* tinha essa compreensão da câmera. A câmera muda, então a minha presença muda e a câmera muda as coisas, e como muda? Eu estava pensando o tempo todo como é que muda, o que a câmera muda e eu aprendi no *Liberdade de Imprensa* isso, que a pessoa quando fala ela não fala como se fosse cotidiano, não tem essa pureza original que esses documentaristas queriam, não existe isso, a realidade, ele fala porque ele sabe que está falando para um multiplicador, que ele está conversando comigo, mas na verdade ele está falando com milhares, com milhões de pessoas, isto é, que a fala dele vai se universalizar, então ele fala e o conteúdo muda a forma de falar muda. Tudo isso foi um aprendizado no próprio *Liberdade de Imprensa*, mas a partir de uma inquietação e de uma busca, o importante ali é que eu não estava satisfeito com aquele negócio de estar filmando e gravando a pessoa falando, não estava satisfeito com aquilo, isso foi me obrigando a buscar coisas, eu ficava inventando coisa o tempo todo.

(RF) – João, mas essa insatisfação com o fato de filmar, vou cair no inconsciente, eu acho que ela está muito ligada também com uma insatisfação com o momento político também. Aceitar filmar de uma certa forma mais tradicional, mais fechada é aceitar aquele momento político.

(JBA) - Eu acho que tem tudo, tem muito haver. Agora, você não aceitar e estar inquieto com o momento político podia reagir de outras maneiras. Eu podia largar o cinema, sei lá, virar guerrilheiro, ir para a Angola, sei lá, diversas maneiras. Mas porque que eu agi dessa maneira? Ai é uma coisa muito pessoal, eu acho que tem muito haver com isso porque 1964 é uma coisa que amarga a minha boca, se tem uma coisa que é um fel na minha vida é 1964.

(RF) - Mais que 1968?

(JBA) - 1968 não é nada para mim, 1964 é o pesadelo completo, é a morte, é um sacrifício, é uma imposição, um sofrimento absurdo em 1964. Porque eu alimentei todo um sonho revolucionário, socialista e tal porque até 1964 e acreditei completamente naquilo, me entreguei completamente naquilo e quando houve o golpe aquilo foi tudo para o chão. Despencou tudo, então a minha vida não tinha sentido nenhum mais. Voltar a viver era difícil, eu não sabia viver, eu não sabia como porque eu tinha perdido toda a minha raiz, toda a minha base pessoal, emocional, tudo. Então 1964 de longe é o pior momento da minha vida, talvez se equipare ao momento da morte do Vlado, que aí é outra coisa que tem uma discussão grande que eu já tive várias vezes, porque houve um sofrimento tão grande na morte do Vlado, mas em 1964 tinha despencado o mundo todo que eu acreditava e estava ajudando a construir. Então eu acho uma dose de ingenuidade imensa naquilo, mas uma paixão imensa também, uma crença total, então 1964 é pior, terrível. É claro que a minha ojeriza em 1964 marcou a minha vida inteira, então é claro que as pessoas quietas para certas coisas, essa passividade, essa coisa acadêmica eu nunca gostei, aliás, continuo não gostando, puramente acadêmica. É isso que eu falo quando eu falo do Coutinho que eu tenho o maior zelo que eu falo porque eu não quero estar parecendo que estou criticando o Coutinho, mas é realmente um santo forte, aquilo

me incomoda. Ele pode ter razão, o público pode se relacionar com aquilo e ter uma relação diferente, não sei. Mas eu não faço aquilo, aquilo me incomoda, então algum elemento crítico tem que ter no filme para que as pessoas se relacionem com a realidade. Ali, por exemplo, eu fico pensando no livro "o mundo assombrado pelos demônios" que é uma espécie de crítica a esse esoterismo, essas paranóias místicas tal e uma relação grande com a ciência, que eu tenho muito, a ciência foi uma coisa importante para a humanidade, a compreensão das coisas são importantes para a humanidade e a racionalidade, também acho isso muito iluminista, exatamente isso, como um intelectual que se prepara para entender o mundo e tal e entender alguns valores do mundo e que defenda esses valores acima de qualquer coisa. Por exemplo, eu posso citar para vocês, eu sou contra o plebiscito para pena de morte, porque eu sou contra? Porque pode ganhar, então eu sou contra fazer plebiscito. É uma questão inegociável, não tem negócio, pode ter tudo, democracia, voto, mas tem questões que aí é o meu lado, então você vai falar para eu fazer um filme sobre pena de morte, eu vou com esse ímpeto para fazer sobre pena de morte, um filme terrível que é sobre a questão da pena de morte e a minha visão radical contra, então aquilo vai ser um jogo meu com aquilo para resultar em um filme, que nunca é didático, eu nunca vou fazer um filme para demonstrar que não deve pensar em pena de morte, mas eu vou criar um tal conflito naquilo ali que ninguém vai assistir aquilo tranqüilo.

(RF) - A sua posição vai estar.

(JBA) - Você não vai assistir aquilo tranqüilo. Essa inquietação minha com relação à questão vai estar no filme e tem que estar no filme, senão eu não monto esse filme, não consigo fazer. Só vou conseguir fazer quando eu achar esse ponto e eu geralmente acho no processo de fazer o filme. Por isso que é um método tão maluco também que eu com toda a experiência que eu tenho, quando eu tenho um projeto de filme e vou começar filmar, eu tenho um frio na barriga porque eu não faço a menor idéia porque eu não sei por onde começar aquilo. Mas se eu ligo a câmera para fazer e me dá um insight, ah vamos filmar ali, ligou a câmera, parece que abre um fio aqui na minha cabeça e começa puxar aí vai até o fim, então porque não é um método, não é cartesiano, não é um método de construção lógica ali. É uma coisa estranha, são jogos, aqueles conflitos vão e vêm e vão revelando e uma coisa vai puxando a outra e a minha cabeça vai organizando isso até chegar um ponto que eu digo olha agora eu preciso filmar tal coisa para completar ali e tal coisa e vou fechando o filme, então acaba a filmagem e o filme está fechado. Exatamente por isso porque para eu filmar é preciso que funcione essa relação que eu digo entre eu e a realidade que eu vou filmar. Enquanto eu não achar um elo entre as coisas eu não consigo fazer o filme. Por isso que é angustiante todo começo do filme, documentário é angustiante porque eu não sei por onde começar.

(RF) - Terminamos com duas etapas, vamos entrar no *Globo Repórter*, ou melhor, no momento da Rede Globo. Como surgiu o convite para ir para Globo 1974?

(JBA) - Bom esse é o último mistério da minha vida, por mais que eu tente explicar é um pouco complicado. Em 1974, acho que eu já tinha falado, eu saí da TV Cultura e fui me esconder lá na casa de um amigo no litoral. Estava um clima muito pesado e outras pessoas que foram para casa foram presas. Então eu saí expulso, como subversivo, que era a palavra que eles usavam. Logo depois eu recebi o convite, um ou dois meses depois, o convite veio primeiro para o Fernando Pacheco Jordão e depois para mim, isto

é, a Globo se interessou em levar duas das cabeças do programa do *Hora da Notícia* para a Globo. Ele, como jornalista, foi para o *Jornal Nacional*, para dirigir o JORNAL NACIONAL em São Paulo e eu para criar o Setor de Reportagens Especiais em São Paulo. A Globo era muito ligada à ditadura naquela época, muitas vezes dentro do *Jornal Nacional* tinha textos que eram verdadeiros editoriais oficiais da ditadura, então, por exemplo, de repente o noticiário parava, entrava o Cid Moreira muito formal, falava um texto tipo editorial que era ligado à ditadura. A gente se perguntou muitas vezes isso aí, porque e tal, mas eu acho a hipótese que a gente tem na verdade, é que a Globo, quer dizer, nós estávamos num momento que já se falava da abertura política. Em 1974 entra o Geisel já, também com vitória como aconteceu depois, da oposição e que já era esperado, porque o processo de abertura sob o ponto de vista da população já estava acontecendo, o pessoal estava começando a se reorganizar, como a luta armada já tinha acabado, as pessoas passavam agora à luta, a sociedade não pára. Porque na ditadura parou uma forma de luta, começa outra. Ou a outra já vinha acontecendo, mas não aparecia porque a forma dominante que aparecia mais era a luta armada, mas a outra resistência, tentativa de reorganizar, de escrever, de falar sempre existiu. Então acabou a luta armada, esta outra forma legal aflorou. Em 1974 já era uma mobilização grande, para você ter uma idéia, os jornalistas já começaram a se organizar inclusive como partido. Por exemplo, o Vlado com o Konder, com o Markun, um monte de gente, o Sérgio. Eu não era jornalista então eu não participava desse grupo. Eu já era ligado a partido muito antes, desde 1963 não sei bem se é 1962 ou 1963, mas então eu mantinha uma relação com partido através de dirigentes do partido que iam falar comigo, levar material, mas não tinha uma ligação orgânica porque não existia uma chamada base, para a minha base política no período militar. As pessoas já estavam usando a forma legal, porque esses intelectuais, jornalistas que se organizavam ali, nenhum deles queria sair por aí lutando contra a ditadura, pegar em arma, querendo fazer manifestação, nada. Estavam estudando, fazendo encontros, era a coisa mais pacífica, mas é o que estava acontecendo na sociedade, Centros Acadêmicos, Sindicatos, Sociedades de Amigos, Igrejas, todo mundo se rearticulando na forma legal de luta. Então eu acho que a Globo resolveu, achou que precisava duas coisas, reforçar a Globo em São Paulo, que era onde ela mais arrecadava, era onde ela mais tinha patrocínio publicitário, então São Paulo era muito importante e ter uma força aqui, e ao mesmo tempo abrir o social e tal. Tanto que o próprio pessoal da Globo, os funcionários, trabalhistas, o pessoal da redação entendia pouco o que era esse social, que é o que eu fiz na minha tese, o que o *Povo Fala*, porque o que o povo fala o pessoal lá dizia o seguinte para o repórter quando ia filmar, “*ah você vai fazer sobre o eclipse da lua, aí vai lá filma, ouve a autoridade*”, eles sempre usavam autoridade, coisa que eu não, a minha visão é totalmente contrária a isto, a minha que eu usava é que tinha autoridade na imprensa, então autoridade jornalística não é igual autoridade institucional. Autoridade jornalística de afogamento é o afogado, autoridade jornalística de favela é o favelado, agora eles achavam que não, qualquer problema de favela era o Chefe do Corpo de Bombeiros, Secretário de Habitação e tal. Enfim, mas aí eles diziam o seguinte “*ah vamos fazer uma matéria sobre o eclipse da lua e você vai ouvir lá o cara, o astrônomo e tal, depois você vai para a rua e filma o povo que o João e o Fernando gostam*.” Então era para não desagradar, porque parece que nós estávamos ali para isso, para colocar um pouco de povo na programação. Então eles filmavam qualquer bobagem, um povo que era para poder ter povo, que aí o povo fala e começaram a usar esse jargão “*o povo fala*”, uma deformação do que nós achávamos que era importante, a presença do povo na televisão.

(RF) - Você sabe dizer quem te convidou? Você sabe nomes?

(JBA) - Não. O convite veio através do Fernando Jordão, eu não sei exatamente quem de lá. A direção da Globo em São Paulo.

(RF) - E aí você foi chamado para criar a reportagem especial em São Paulo?

(JBA) - A reportagem especial em São Paulo. E já existia um setor de reportagem especial, um departamento de reportagens especiais no Rio, na rede Globo.

(RF) - E você tinha abertura total para abrir? Como foi para você montar isso? Você fazia o que você queria?

(JBA) - Era uma sala com máquinas de escrever, tiraram do jornalismo diário dois câmeras, com dois assistentes, eram cinegrafistas.

(RF) - Você sabe dizer os nomes?

(JBA) - Jorginho, Jorge Santos, Marco Antonio que era o assistente. Mas antes tinha o chefe dele que eu não lembro. Tinha mais um que agora também não me lembro mais, porque depois esses meninos se formaram comigo. Porque eu passei a quase que dar um curso para eles do que era a câmera, eu chamava câmera narrativa e não descritiva, porque eles tinham a idéia da câmera de que a câmera mostra... Eu inclusive achava um absurdo, era um atentado à pessoa, eu falava assim é muito comum aparecer câncer e não sei o quê no velho e aparecia a imagem de um velho na rua. Pô esse velho processa daqui a pouco a Globo, aliás, até hoje eles fazem isso, pode ver. Por que falam qualquer coisa ruim da sociedade, do ser humano aí vai para rua filmar o ser humano correspondente. As mulheres traem mais os seus maridos do que os homens, aí começa a pegar imagem de mulher na rua para cobrir essa fala, pode observar isso. E esse tipo de cobertura que é um absurdo completo. Então é essa a idéia da câmera mostrar, e eu dizia é câmera narrativa, a câmera não mostra, ela vai buscar, o próprio trabalho dela capta informações, tem que ter conteúdo, tem que ter um conceito. Tanto é que eu acabei ajudando a formar com um belíssimo câmera que é o Jorge Santos que saiu do Globo Repórter e foi para o *Globo Rural*, ele já estava formado, então é o melhor câmera da Globo, e foi formado com essa idéia. Essa idéia da câmera narrativa, ele desenvolveu isso lá comigo e depois foi para o Globo Rural e fez muito bem o Globo Rural. Principalmente no começo porque aquilo era quase uma escola lá. Ele era menino. Eu tinha uns repórteres, eu tinha um cineasta que era o Penna Filho e tinha a Marília Gabriela como repórter, tinha uma equipe que era um pessoal meu, o Reinaldo Volpato que era montador, o Wagner Carvalho que já era produtor dos meus filmes.

(RF) - Você que o levou para lá?

(JBA) - Eu que o levei para lá. Então era essa a minha equipe e tinha um outro produtor que chamava Paulo Zacca, tinha também um outro câmera que chamava Antonio, não lembro o segundo nome dele e tal. Tem alguns filmes que foi o Antonio que filmou.

(RF) - Eram repórteres fixos ou era só a Marília Gabriela?

(JBA) - Repórteres fixos? Era a Marília Gabriela e o Penna, só os dois e eu que filmava mais, porque eu sou maluco para filmar então filmava muito mais do que todo mundo.

Eu dirigia tudo e eu mesmo fazia *Esporte Espetacular*, *Domingo Urgente*, *Fantástico*, *Globo Repórter* e daí inventei programa que era o *Globo São Paulo Especial*.

(RF) - Foi você que criou ele?

(JBA) - Eu que criei o *Globo São Paulo Especial*, eu e o Fernando, era um programa em conjunto. A Globo, o Boni me pediu para fazer um programa sobre São Paulo para ajudar a novela, *O Grito*. A novela estava meio capengando, então como *O Grito* tinha bastante coisa da cidade e tal, eu boleei esse programa. Eu não lembro agora se eu criei se foi para falar do Olavo Setúbal, mas sempre ligado à novela, para fortalecer a novela. Mas como o Olavo Setúbal foi indicado eu não sei se o primeiro foi com o Olavo Setúbal ou se foi sobre a cidade de São Paulo de outra maneira e *O Grito* tal. Um dos dois, eram dois programas, eu não sei se fizeram outro porque eu saí. Agora era engraçado fazer programa para, sabe qual foi o programa que eu fiz no *Fantástico*? O programa chamava *Lenhador de Automóveis*, eu usei essa coisa meio estranha de venda de automóvel, mas na verdade era um filme sobre sucata, o pessoal que trabalha com aquilo e *O Lenhador de Automóvel* era o pessoal que com machado desmanchava, nesses desmanches para vender peças. A maior parte do filme era sobre os catadores de lixo, de restos. Ninguém acreditava que aquilo ia passar no *Fantástico* e passou. Assim como os *Vidreiros* que também sob o pretexto de usar a beleza do negócio do vidro, meninos fazendo, o menino trabalhava na indústria e tal e na verdade o fundo daquilo era que os vidreiros estavam em greve. Então através dos vidreiros eu falava da greve dos vidreiros naquela época, que era um assunto porrada, mas passou, passou no *Fantástico*. Aí no *Domingo Urgente* eu fiz muita coisa com Paulo Muzorine, nem lembro mais.

(RF) - Como era essa divisão? Era livre? Vocês falavam ‘ah hoje eu vou fazer o *Esporte Espetacular*, hoje eu vou fazer para o *Fantástico*’.

(JBA) - Livre. Eu que ficava inventando tema para mim e pros outros. Às vezes a Central Globo de Jornalismo do Rio pedia coisa, às vezes pedia, mas geralmente eu ficava inventando pautas e propunha para os programas, olha vou fazer tal coisa e tal.

(RF) - Era mais produção espontânea do que...

(JBA) - É. E mesmo quando pediam, o poderoso era o Boni, quando ele me pedia mudava tudo. Isso era uma tradição minha, porque eu olhando depois e o que acontecia? Todo mundo tinha pavor do Boni, então quando ele baixava o memorando para fazer assim, para fazer um programa assim assado, fulano e tal, aí todo mundo fazia correndo o que ele mandava. Aí ia para o ar e ele mandava um memorando esculhambando com o programa, “*quem foi o imbecil que fez esse programa?*” Ele mandava para mim e eu respondia com uma outra coisa, olha eu vou fazer ‘assim assim assado’. Aí ele sempre concordava, manda bala e maravilha, depois não falava mal do programa. Ele tinha razão porque o medo das pessoas, a subserviência era tão grande que as pessoas eram subservientes e faziam, a primeira coisa que vinha na cabeça dele ele punha no papel e a pessoa achava que tinha que fazer daquele jeito, então ela não colocava ali a sua própria criatividade. Então é claro que a tendência era sair ruim mesmo porque não era obrigação do Boni ter criatividade sobre o programa, a obrigação dele era dizer o que ele queria o tipo de programa que ele queria. E isso era engraçado

porque eu que mudava tudo não tinha problema e os ouros que faziam igualzinho levavam aquela esculhambação que era generalizada, era normal isso.

(RF) - Você era contratado da Globo ?

(JBA) - Com carteira assinada, como editor de Especiais.

(RF) - E pelo que você está falando também não tinha linhas editoriais diferentes a seguir, você tinha uma liberdade grande. Mais até do que no *Hora da Notícia*, ou não?.

(JBA) - Não. Tinha liberdade. Não sei se mais até não. Porque na verdade era a mesma coisa, eu agia do mesmo jeito. Agora, com uma nuance que ali, se no *Hora da Notícia* eu fazia um filme de dois até sete minutos, ali não, o menor era de quinze. Então ia de quinze até trinta e oito, quarenta minutos quando era o programa inteiro. Se na Cultura a gente tinha três, quatro por cento, eventualmente até cinco lá naquela época era brincadeira, chegava a 80% de audiência, não tinha competição. Porque não tinha esse negócio de televisão que competia minimamente como hoje tem a Bandeirantes, a Record, não tinha isso. A Globo era a senhora, quase que absoluta. E era horário nobre, eram programas que passavam nos horários nobres, o Globo Repórter ia às nove horas. Então era pico da audiência, *Jornal Nacional* e *Globo Repórter* era ali no horário nobre, era loucura passar esses filmes naquele horário.

(RF) - Tinha a Blimp também aqui em São Paulo.

(JBA) - Tinha a Blimp que também produzia o *Globo Repórter*, mas eu não tinha relação nenhuma com a Blimp, nenhuma.

(RF) - Mesmo quando você foi fazer coisas com o *Globo Repórter*?

(JBA) - A Blimp tinha um negocio direto com a Globo , o Guga era irmão do Boni fez um contrato, aliás, muito interessante que era produção independente e tal e produzia filmes para o *Globo Repórter*. Também era uma produção muito boa. Tinha cineastas bons, tinha o Capovilla, o Hermano, então uma produção muito interessante, o próprio Guga também era muito bom documentarista, não de idéias como idéias, mas como realização, ele realiza bem, narra bem, não era um documentarista de idéias como eu, como o Coutinho, Bodansky e tal, mas um outro tipo de documentarista, mas muito bom.

(HV) - A partir de 1974 que é o Paulo Gil no Rio. É um período que a gente está tentando reconstruir, 1974 já tinha ou não tinha um núcleo em São Paulo do *Globo Repórter*? E o grupo Rio de *Globo Repórter*? Já existia o núcleo. O Paulo Gil então chega em 1973?

(JBA) - Não, deve ter sido criado em 1973. Eu entrei, mas não entrei no grupo do Rio, entrei criando o setor aqui.

(RF) - Que ainda não era *Globo Repórter*, era Departamento de Reportagens Especiais.

(JBA) - Não, era Setor, depois virou Departamento. Significa em termos de escala, era um Setor, portanto submetido ao Departamento de Jornalismo daqui. Depois ele criou

esse Setor, quando eu saí o Fernando saiu do *Jornal Nacional* e foi para o Setor que eu criei e aí elevou o Setor à categoria de Departamento de Reportagem Especial de São Paulo. Então criou dois DRES, um DRE lá no Rio e outro aqui.

(HV) - Isso é final de 1974?

(JBA) - Não. DRE quando eu saí já, antes de eu sair já porque aí eu fiquei só dirigindo, eu deixei de dirigir, de ser o chefe do Departamento não sei em que ano, 1977 talvez ou 1976, aí o Fernando foi para lá e aquilo virou o um Departamento e eu saí da direção do Departamento e fiquei só como diretor de filmes.

(RF) - Aí você focou no *Globo Repórter*?

(JBA) - Não. Continuei fazendo outras coisas, *Esporte Espetacular*, por exemplo, eu continuei fazendo filme para várias coisas.

(HV) - Então esse núcleo de São Paulo, porque a princípio a gente tinha a idéia de que existia o núcleo do Guga que trabalhava para o *Globo Repórter*, o grupo do Paulo Gil que era do Rio de Janeiro, que o Paulo um ano depois já se torna diretor, e na nossa cabeça existe também e aí eu queria ver se é verdade, um grupo em São Paulo, pelo que você está falando esse grupo em São Paulo fazia para todo mundo, não fazia só do *Globo Repórter*.

(JBA) - Não fazia só para o *Globo Repórter*. Então porque esse primeiro grupo era capitaneado por mim, mas eu era, vamos dizer, eu estava ligado ao Fernando que era o meu chefe. O Fernando era do Departamento de Reportagem onde estava o *Jornal Nacional* e o meu setor. Quando esse Setor virou Departamento eu saí da direção dele e o Fernando assumiu o departamento, aí eu fiquei só diretor de filmes. Eu só passei a ser diretor de cinema lá só. Eu não tinha função mais burocrática de dirigir um departamento. Era o Fernando.

(RF) - Isso é um processo natural? Você não agüentou mais? Como aconteceu?

(JBA) - Eu queria isso. O Fernando estava desgastado com o *Jornal Nacional*, o *Jornal Nacional* era barra pesada naquela época. Isso desgastou inclusive porque eram questões políticas e as divergências políticas dele em relação ao noticiário, isso desgastou então o lugar para ele ir era o Setor de Reportagens Especiais comigo, mas aí era um espaço maior e foi bom porque o Setor virou Departamento para ele ir para lá.

(RF) - Quando começam a chegar os outros cineastas para fazer parte deste grupo de São Paulo?

(JBA) - Depois veio mais um, o Georges Bourdoukan que era chefe de reportagens do *Hora da Notícia*, que também tinha sido demitido e, aliás, foi preso, tinha ido para casa e foi preso. E tava fora também, aí ele veio para o Departamento e o Departamento começou a crescer com o Fernando, o Wagner começou a dirigir filme, o Wagner era meu produtor, mas aí também começou a dirigir, dirigiu alguns filmes.

(RF) - O Renato Tapajós?

(RF) - Não. O Renato Tapajós fez alguma coisa, mas com o Guga, não sei. E depois em 1978 eu saí de lá e aquele departamento continuou existindo

(RF) - Até oitenta e poucos

(JBA) - Pois é, mas aí eu não sei quem dirigiu filmes lá. Eu sei que o Bourdoukan dirigiu. Passou a dirigir, dirigiu alguns documentários lá. O Wagner Carvalho também dirigiu desde o meu tempo ainda, até orientado por mim, por exemplo, um sobre garimpo e tal foi orientado por mim. E continuava o Penna Filho também fez algumas coisas, a Marília Gabriela tinha saído logo no começo para fazer o *TV Mulher*, então ela fez pouca coisa comigo e depois saiu. Antes do Fernando.

(RF) - E o que você fez para o *Globo Repórter*? Porque aí dá para entender que tem a divisão dentro do *Globo Repórter*, porque tinha o *Globo Repórter Documento*.

(JBA) - Tinha *Atualidade*, eu comecei com *Atualidade*, aí eu fiz logo que entrei dois atualidades.

(RF) - Que eram curtinhos.

(JBA) - Quinze minutos, eu fiz um que chamava *A Batalha dos Transportes*, sobre a miséria dos transportes urbanos em São Paulo. E fiz um outro chamado *A Escola de Quarenta Mil Ruas* sobre a questão dos menores de rua. Os dois foram proibidos. Eu fiz um, foi proibido assim foram bloqueados, não entravam na programação e eu pressionando e ninguém explicava o porquê e não entrava e tal. Aí eu tinha certeza que eram excelentes filmes para a televisão, eram filmes de um pique danado, temática fortíssima. E os dois filmes, então eu ficava intrigado com aquilo que não ia, não ia e tal aí nas conversas ah não dá para colocar agora, tem eleição no segundo semestre e tal e começaram a cozinhar e na verdade encostaram os filmes. Eu inclusive depois do segundo já encostado, eu achei que eu tinha dançado porque os dois primeiros filmes, proibidos. Depois das eleições, com a vitória da oposição, eu voltei a pressionar, eu filmei algumas coisas das eleições e tal, mas não tinha programa, mas aí comecei a pressionar e tal e eles não queriam colocar. A Central Globo de Jornalismo, que era o Armando Nogueira, não queria colocar. Aí eu fiz muita pressão mesmo, falei “olha eu vou-me embora, fazer o que aqui?” Aí eles, não sei por que cargas d’água, por causa da minha pressão mais a pressão do Fernando, eles resolveram abrir o *Globo Repórter Atualidade*, que eram três filmezinhos de quinze, abrir para São Paulo pros meus filmes.

(RF) - Só para cidade de São Paulo?

(JBA) - O que eram? Eram três segmentos, três filmezinhos, passavam dois. Dois vinham do Rio e um que era do meu setor. Só passava em São Paulo, para o resto do Brasil passavam três do Rio. Então, por exemplo, no primeiro que foi colocado o meu foi *A Escola de Quarenta Mil Ruas*, escola pungente, menores de rua e foi tão forte que foi um caso talvez inicial lá no *Globo Repórter* que saía crítica depois, saiu matérias falando do filme. A *Vêja* uma semana depois saiu na capa sobre a *Escola de Quarenta Mil Ruas* de São Paulo, com fotos de meninos e tal. Na *Vêja*, então você vê repercussão que era isso, talvez a primeira vez que o *Globo Repórter* tinha esse tipo de coisa de ir para o ar e depois ter a repercussão, porque as pessoas só falavam antes. Mesmo assim você sabe o que o resto do Brasil viu? *O Caso Lu*, que a menina tinha matado o

namorado, uma coisa do Rio lá, aqueles dramazinhos de cariocas, draminhas de amor, de briga, da menina que matou e tal. E ficava aquela intriga, será que foi ela mesma que matou? Porque matou e tal. O resto do Brasil viu *O Caso Lu*. Aí eles diziam o quê? Qual a desculpa deles? Não aqui é, *A Escola de Quarenta Mil Ruas* e *A Batalha dos Transportes* eram temas paulistas, não interessava para o resto do Brasil. *O Caso Lu* não, *O Caso Lu* era uma questão universal. Mas era assim que eles explicavam isso. Mas foi, e foram os dois programas muito repercutidos. E aí eu ganhei espaço e comecei a fazer o programa inteiro.

(RF) - E como é que era essa relação? Porque o que a gente entende vendo a estrutura do *Globo Repórter* é que não passava um pouco pelo crivo do Paulo Gil?

(JBA) - Não passava, a gente tinha independência, até algo que incomodava bastante lá. O Paulo Gil, o Washington, que eram de lá, incomodava bastante. Até mesmo porque a produção de São Paulo, por minha causa e por causa do Fernando, era muito carregada socialmente, tinha um viés político evidente. Que não era o caso da Globo do Rio.

(RF) - O viés deles seria mais estético?

(JBA) - Mesmo porque eram grandes cineastas, que era o Coutinho, Walter Lima tal, com filmes até com outro tipo de viés político. O Filme do Coutinho, por exemplo, sobre o *Seis Dias de Ouricuri*, que é uma história do coronel lá, um outro tipo de visão política tal, desse tipo de coisa social. Agora, os meus filmes eram filmes de quase guerra social, esse que era o problema, de crise social e urbana.

(RF) - E vocês não conversavam então, não tinha essa relação?

(JBA) - Não, eu ia para lá, eles não gostavam, sempre tinha problema. A gente não se dava bem, eu e o Fernando tínhamos uma cabeça muito diferente deles, então a gente não se dava bem.

(RF) - Chamava *Globo Repórter*, dentro do *Globo Repórter* tinha o *Globo Repórter Atualidades*?

(JBA) - O *Globo Repórter* tinha quatro programas por mês, então um chamava *Globo Repórter Atualidades* que eram três segmentos, então atualidades para poder pegar temas mais daquele momento, fazia mais rápido e tal. E depois tinha o *Globo Repórter Documento*, *Globo Repórter Aventura*, que aí era o programa inteiro. O *Globo Repórter Ecologia*, não sei se teve lá, mas *Aventura* eu lembro que teve, tinha.

(RF) - Que eram grandes?

(JBA) - Que eram grandes, era um programa inteiro. O *Globo Repórter História*, também tinha material de arquivo que montavam, tinha muito isso lá.

(RF) - Então quer dizer, não tinha uma lógica né?

(JBA) - Não. O único que tinha lógica mesmo era o *Globo Repórter Atualidades* que todo mês tinha um.

(RF) - Isso era certeza? E era no começo, no meio, no fim? Não tinha isso?

(JBA) - Não me lembro, aí eu não sei.

(RF) - E quanto tempo demorava para produzir? Como que era? Porque você veio da *TV Cultura* que era todo dia, curtinhos, rapidinhos, e lá? Você tinha mais tempo? Equipamento melhor?

(JBA) - Tinha mais tempo, eu montava na moviola, já tinha mais recurso, filmava, tinha equipamento melhor para filmar tudo.

(RF) - Que equipamento que era? Você lembra?

(JBA) - Olha, acho que no começo eu filmava com a Auricom mesmo. Eu tenho impressão que eu filmei quase todo tempo com a Auricom, mas a partir de um certo momento eu tinha um Nagra para filmar, som separado.

(RF) - Tudo dezesseis?

(JBA) - Tudo dezesseis. Filmava em dezesseis com Nagra e eu não estou lembrando mais de outra câmera, sinceramente. Eu acho que era Auricom, mas aí eu tinha som separado. A partir do final, acho que no *Caso Norte* e *Wilsinho Galiléia* foram feitos assim. Se bem que o *Wilsinho Galiléia* já não era produção da Globo, aí é produção minha, da minha empresa, uma produção independente.

(RF) - Você que propôs?

(JBA) - Eu propus aí foi feito um contrato da Globo com a Raiz e a gente produziu um filme para Globo. A gente que produziu, eu já não era funcionário, eu tinha me demitido.

(RF) - Você se demitiu depois do *Caso Norte*?

(JBA) - Depois do *Caso Norte*. É, exatamente depois do prêmio de Gramado, do *Doramundo*, que foi no começo do ano. Aí eu ganhei o prêmio de Gramado, ele ganhou de melhor diretor, melhor filme e eu tinha tido, só tinha repercussão excelente, *Caso Norte*, tudo então, na televisão e mais agora com o longa metragem eu estava doido para voltar o longa metragem e tal. Aí eu aproveitei aquele momento e sai da Escola de Comunicações, pedi demissão da Escola e pedi demissão da Globo. Eu sou um caso raro de gente que pede demissão da Globo, porque lá, o pessoal é bom, prestígio é grande, ninguém se demite. Todo mundo fica levando porrada lá e quando não é bom, é sempre humilhado porque não é bom, mas não sai de jeito nenhum, só sai chutado de lá. Então eu acho que eu sou um caso raro, devia por um papel na parede lá, no ano de 1978 teve uma pessoa que conseguiu, pediu demissão e tal.

(RF) - E como que era esse processo entre produção, captação e edição? Quanto tempo vocês tinham?

(JBA) - Olha eu acho que esses filmes, a gente montava e fazia em duas semanas. O programa inteiro, de 38, 40 minutos. Entre captar e editar não sei.

(RF) - Quer dizer, para produzir demorava o que? Uns quinze dias. Menos?

(JBA) - Tudo, para filmar e editar.

(RF) - Você está falando duas semanas produzir, captar e editar?

(JBA) - É, era rápido. Bom, eu era rápido.

(RF) - Mas você tinha uma data para entregar? Ou não tinha data? Era mais livre?

(JBA) - Às vezes tinha, às vezes não. Mas aí também quando tinha data, não tinha data com quinze dias. Quando tinha data tinha mais tempo, pedia tal e preparava. Mas assim, espontaneamente eu nunca filmava mais do que três, quatro dias. *O Caso Norte* foi filmado acho que em três dias. Então o *Wilsinho Galiléia* deve ter sido filmado em no máximo cinco dias. Era muito rápido.

(RF) - O Wagner de Carvalho trabalhou muito com você?

(JBA) - Trabalhou muito porque ele já tinha trabalhado junto comigo em produção e continua trabalhando em produção, por exemplo, no *Homem que Virou Suco*, depois *Greve!*, trabalhou no *Trabalhadores: Presente*, participou do *Cinema de Rua*, então era sempre produtor dos filmes.

(RF) - Um parceiro constante?

(JBA) - É, o Wagner e o Reinaldo. O Reinaldo também montou vários filmes meus. Foram todos meus alunos quando começaram a trabalhar comigo, ainda quando eram alunos.

(RF) - Vocês filmavam em película e qual era o tempo se gravavam as seqüências sem precisar cortar?

(JBA) - Qual proporção entre o material filmado? Olha eu não sou de filmar demais não, mas eu acho que a proporção ali era seis, sete para um. Não era muito para documentário. Documentário hoje você filma vinte, trinta, cinquenta para um com aparelho digital. Fita digital não vale nada então o pessoal, mas eu não sou assim, nem com digital. Até porque isso é falta de visão, de uma noção, dramaturgia entendeu, você ver aquilo que você está construindo. Esse negócio de filmar, filmar para depois ver o que você faz, eu nunca fui assim, então pode ser digital, mini DV, eu não filmo tanto assim, dez para um não mais do que isso.

(RF) - E essa censura externa? Você sentia que ela era a mesma? E que era como no *Hora da Notícia*? Como era essa relação?

(JBA) - Olha, a Globo tinha mais poder. A TV Cultura era do Estado lembra disso. Ela era tipicamente uma TV estatal, do governo, então essa coisa independente dela, só depois é que na verdade apareceu. Para todos os efeitos ela era uma TV do governo, então o que acontece, por exemplo, eu lembro que em São José dos Campos tinha lá um anúncio de alguma coisa de tecnologia, o ITA estava importando tecnologia, então

depois das exposições deles, todo mundo fazendo pergunta e eu fui fazer a pergunta e perguntei se aquela importação de tecnologia não tinha problema de dependência, se o ITA que era um centro de formação tecnológica, não ia ficar dependente da tecnologia americana. O cara disse, está vendo todos os repórteres fizeram perguntas positivas para mim, só o repórter da TV do governo é que vem me fazer uma pergunta crítica. Então para você ver o significava ser a TV do governo. Aliás, essa frase lembra outra que eles diziam muito também, que o mundo é tranquilo em todas as televisões, mas na TV Cultura é negro, o único lugar onde apareciam problemas no mundo era na TV Cultura. Essa frase eles usavam o tempo todo, então o pessoal falava ah eu vejo o *Jornal Nacional* o mundo está tranquilo, as coisas estão indo bem e tal, só no jornal da Cultura é que o mundo é cheio de problemas e é negro, eles usavam essa expressão. Várias pessoas falavam isso, autoridades, falavam isso. E quando passa para a Globo, apesar da Globo ter uma ligação muito forte com a ditadura, mas ela é uma grande empresa e também tem muitos jornalistas que por mais que concordassem ou não concordassem, eles estavam lá e tinham retaguarda da Globo, a Globo então tentava manter um certo nível de prestígio do jornal e tal. Então tinha que aparentar uma certa independência também mesmo que de vez em quando caísse ao sol com editoriais e aquela coisa toda. Então é ambíguo, não era muito fácil da Dra. Solange ligar para lá e dizer está proibido isso, era mais complicado. Ligar para quem? Ela ia ligar para pessoas pesadas, não era uma redaçãozinha igual no *Hora da Notícia*, por mais que quem atendia o telefone no *Hora da Notícia* era o Fernando Morais! O Fernando Morais naquela época não era o Fernando Morais de hoje também. Então ele pergunta assim “*você pode mandar por escrito?*” Aí ela mandava ele para o inferno e desligava o telefone na cara e mandava por escrito.

(RF) - Mas na Globo existia a censura e ela acompanhava passo a passo o trabalho?

(JBA) - Tinha um censor interno que ficava que via as coisas antes de ir para o ar. Censor do Departamento de Censura Federal, ficava lá dentro da Globo. Além disso, tinha a censura interna da Globo, mas eu estou dizendo que era ambíguo porque, por exemplo, eu fiz um filme no *Globo Repórter* sobre os bóias-frias, houve uma greve dos bóias-frias no interior, em Mogi Mirim, para você ver que eu era mal intencionado. Fui fazer um filme sobre os bóias-frias, mas onde? Em Mogi Mirim, não era uma coisa ingênua. Então o que era? Bóia-fria, um fenômeno, vamos filmar. Mas onde? Em Mogi Mirim numa hora que tinha greve lá, aí eu fui. Os fazendeiros me receberam muito bem porque éramos da Globo, agora estamos bem feito. Recebeu muito bem, e tal e fiz o filme falando da greve e tudo, dos bóias-frias, das condições de trabalho deles, políticas e tal e foi para o ar aquilo. Os fazendeiros chegaram depois a fazer uma reunião em Mogi, publicaram um jornal contra mim e pressionaram a Globo para tentar rever aquilo, dar respostas e a Globo não deu a menor satisfação. Nem me pressionou nada, não recebi nenhuma pressão da Globo, nada. Eu fiz uma outra sobre indústria farmacêutica que vendia remédios no Brasil que já estavam proibidos nos EUA, na Europa e tudo, pelos fundos de análises do remédio, tinham vários remédios proibidos lá que vendiam aqui, e os preços também muito altos e tal. E eu fiz um *Globo Repórter* sobre isso e eles fizeram uma pressão imensa sobre mim. Eu e o Fernando falávamos “*bom, eles devem estar falando com o Roberto Marinho lá sobre isso aí, porque indústria farmacêutica?*” Você sabe que foi para o ar o programa e não aconteceu nada. Não era como na Cultura que o pessoal ia lá depois me ameaçando e tal, nada, não aconteceu nada. Foi para o ar e ficou por isso mesmo na Globo, então tinha uma ambigüidade grande, tinham momentos de grandeza jornalística que afinal tinham bons

jornalistas na Globo, não era a miséria, eram bons jornalistas, só que o domínio político, os interesses da Globo eram muito grandes, então ela vivia nessa ambigüidade. Ao mesmo tempo queria afirmar seu jornalismo e trabalhava para afirmá-lo como grande jornalismo mas ao mesmo tempo não queria brigar com o governo, queria ficar bem com o governo, tinha o tempo todo essa ambigüidade.

(RF) - E vocês sentiam isso.

(JBA) - A gente sentia porque a gente trabalhava nessa ambigüidade.

(RF) - João como você explica essa. À medida que se caminha para o final da década de 70, depois de 75, 76, 77, essa censura externa vai perdendo o poder. Vai diminuindo.

(JBA) - Vai perdendo.

(RF) - Tem a censura interna que aumenta.

(JBA) - Mas aí, a censura interna claro, a censura interna era grande e tem vários tipos de censura interna. Uma que era o medo de significado político das obras, o medo também de tratar certos temas ah cuidado com isso, tinha essa preocupação lá. Por outro lado tinha outro tipo de censura que só na Globo tinha, que era corporativa, isto é, uma visão anti-autoral crescente, quanto mais o país foi abrindo, mais a corporação dos funcionários, dos diretores de jornalismo, daquelas pessoas que ganhavam prestígio na direção, mais esse espírito corporativo deles se afirmavam contra os autores, de tal ponto que, por exemplo, na morte do Tancredo, por exemplo, já mais tarde, mas já é cume desse processo, quando houve a gravação da Fafá de Belém cantando o Hino Nacional saiu uma matéria no Jornal do Brasil com a Diléia Frati Markun, era ex-mulher do Markun, que ela tinha tido a idéia de pedir para Fafá cantar o hino nacional e tal. Criou uma crise lá, ela quase foi demitida porque essas pessoas eram *“ah aqui é tudo coletivo, não tem essa coisa de autor de idéia, a idéia era do coletivo.”* E os cineastas, eu tive um filme que não foi para o ar, um filme sobre educação porque a diretora de jornalismo que nessa época, acho que depois dos anos 80, 83 por aí, a diretora Lalis Faria, ela meteu a mão no filme sem eu estar presente, aí eu falei que não admitia aquilo e que não ia aceitar de maneira alguma, que mexesse uma linha do meu filme, aí ela disse *“ah vocês precisam parar com essa mania de autor. Aqui não tem autor, é tudo coletivo.”* Aí eu disse então vocês contrataram a pessoa errada, porque eu estava contratado só para fazer isso, já não era funcionário, vocês contrataram a pessoa errada, não vou deixar mexer no meu filme de jeito nenhum. Me pagaram, pagaram a produção, um longa, filmei o Brasil inteiro, um mês e meio de filmagem e arquivaram o filme, não foi para o ar. Então essa é outro tipo de censura que foi crescendo e se implantando no começo dos anos 80 a se implantar na Globo, terrível esse tipo de censura anti-autor, anti-autoral. Agora, a Censura Federal da ditadura mesmo, ela foi perdendo direção, foi criado o Conselho Superior de Censuras, eu mesmo cheguei a ir no conselho de censuras para liberar projeto de filme meu, no *A Próxima Vítima*, enfim, mas aquilo foi perdendo a força e quando chegou no final dos anos 70 há uma tentativa de voltar a isso, então a censura volta. Porque a verdade é que toda a estrutura repressora da ditadura continuava lá. Tudo continuava, mas ia abrindo, abrindo na marra e os militares tentando segurar e à minha visão a proposta do Geisel era de abertura lenta, gradual e segura. A tentativa deles de segurar a abertura, porque a abertura já estava em processo, eles não inventaram abertura nenhuma, ela estava em processo pela

sociedade, porque ninguém segurava mais, então era muita gente se reorganizando, discutindo, falando, escrevendo. Então aquilo foi arrebatando com a ditadura por dentro, então eu acho que assim como em 1975 há um estertor do aparelho de repressão, o medo da abertura, isso é que é a verdade, o medo deles da abertura, eles resolveram atacar o Geisel, queriam comprometer o Geisel, é o que está no meu filme do Vlado, comprometer o Geisel com os comunistas, derrubar qualquer idéia de abertura, o medo de abertura, porque medo deles estarem expostos na abertura. Tanto que para ser possível a abertura a sociedade acabou tendo que negociar com os militares e fazer anistia ampla, geral e restrita, apagar o passado para ambos os lados. Para superar esse problema da reação, esse medo dos militares que virava uma coisa perigosa, como aconteceu em 1975. Então houve o estertor também da censura nesse final dos anos 1970, em 1978 proibiram também o capítulo da novela do Dias Gomes, proibiram um caso especial *A Inchaada* baseado no livro do Bernardo Élis, que depois eu filmaria *O Tronco*, muitos anos depois, que, aliás, era um dos comunistas, eu era comunista, o Bernardo era comunista, todo mundo era comunista. Então eu não sei se eles pegaram os três comunistas, jogaram duro para mostrar, para exhibir isso, que é muita coincidência ou se foi coincidência, ou porque coincidência pelo conteúdo das obras, não sei.

(RF) - A imprensa cai matando porque, eu ia te perguntar isso. O impacto do Wilsinho nessa estrutura.

(JBA) - Claro. Todo mundo fala, tem editoriais em jornais falando da censura do filme e criticando a censura pela televisão. Até charge do Henfil tem no Jornal do Brasil sobre a proibição. Se bem que teoricamente nós não teríamos força para isso mais, mas foi um estertor, curiosamente pegaram três comunistas da Globo.

(RF) - Isso em 1978 né?

(JBA) - 1978.

(RF) - No *Caso Norte* você utiliza a ficção né? E esse usar a ficção naquele momento? Você sabe falar desse processo de produção no *Caso Norte*, foram cinco minutos seus na hora, você já foi para lá, já estava pensando em usar a ficção?

(JBA) - Cinco minutos. O meu assessor, me esqueci o nome dele agora, que depois foi para o *Aqui Agora*, o Décio Nitrini, ele me contou essa história olha tem um negócio interessante aí, ele tinha ouvido na *Rádio Globo* o Gil Gomes contando aquela história. Aí ele me contou “*olha eu ouvi um negocio do Gil Gomes, acho que você vai gostar.*” Aí passou para mim, eu ouvi, é muito legal, amanhã vamos começar a filmar. Porque o Gil Gomes já fez aquilo alguns dias depois do fato, uns três dias e tal, aí eu ouvi no dia seguinte peguei a minha equipe. E era assim eu pedi logo pra, tinha um fato que era o seguinte a Globo resolveu fazer um concurso interno de criatividade, de fazer o melhor programa e tal, aí eu bom vamos fazer esse para esse concurso. No dia seguinte comecei a filmar, era uma coisa especial eu pedi ator, pedi assistente de direção, não, não tinha pedido ator ainda.

(RF) - Porque você não sabia o que fazer ainda.

(JBA) - Não, não tinha. Fui filmar lá primeiro, comecei documentariamente aí depois que eu filmei o primeiro dia documentariamente eu resolvi colocar ator, me veio na cabeça esses cinco minutos. Aí eu pedi assistente de direção, que foi o Alan Fresnot, pedi maquiador e atores aí dois dias depois eu voltei lá com esse elenco, com o maquiador, com assistente e tal para filmar, com figurino, para filmar, mas assim dois dias depois, foi cinco minutos mesmo. Enquanto eu filmava a primeira, fazia a primeira filmagem aquilo foi de repente me dando vontade.

(RF) - Você acha que teve alguma influência? Lembra se você tinha assistido alguma coisa naquela época?

(JBA) - Não sei. Eu já tinha colocado a coisa no documentário e em 1970 eu tinha feito com o Paulo Sergio o *Paulicéia Fantástica* e tinha atores, eu tinha feito o *Eterna Esperança* e tinha atores, o Guarnieri, Fagundes, primeiro filme do Fagundes, com o próprio Pacheco Jordão apresentando um jornal assim e tal no *Eterna Esperança*. Então essa idéia para mim não era nova. Eu acho que ali eu formulei uma proposta isso aí que era muito diferente, olha eu tinha na minha formação pessoal também a influência do *Bandido Juliano* do Francesco Rossi que é um documentário, você não sabe se é documentário ou ficção, tem ator, enfim. Mas é claro que isso estava lá atrás, há muitos anos, no começo dos anos 1960 eu exibia esse filme por aí em tudo quanto é lugar, e debatia esse filme. Eu devo ter visto esse filme quase umas vinte vezes e levava pras faculdades, trazia esse filme comigo, eu mesmo exibia, debatia e tal. Então aquilo está no meu passado lá, faz parte da minha formação, quando eu fiz no final de 1970, isso de colocar ator eu não achava nada extraordinário, talvez isso, para mim era uma idéia que quando vinha não tinha barreira nenhuma. Essa idéia não entraria num outro documentarista da época, como não entrava mesmo, eles não entraram mesmo, não tem outro exemplo.

(RF) - Porque as fronteiras eram fixas?

(JBA) - As fronteiras eram fixas, eram rígidas. Mas para mim não tinha esse problema, até porque eu já tinha quebrado muita coisa no *Liberdade de Imprensa*, eu já tinha quebrado a idéia da câmera objetiva, de filmar a realidade tal qual ela é, já tinha quebrado isso. Então eu já estava perdido mesmo, sob o ponto de vista eu já estava na perdição e para mim nada era estranho, qualquer recurso, eu não tinha preconceito com nenhum recurso, eu aprendi a não ter preconceito narrativo, eu acho que a falta de preconceito narrativo fez também eu não ter preconceito também com relação às técnicas, a não ter preconceito contra o vídeo, contra o digital, contra nada.

(RF) - Então dentro disso você não imaginava o impacto que esse uso da ficção teve, porque o *Caso Norte* foi o que arrebou, foi algo nunca visto, esperado ou imaginado.

(JBA) - É, realmente eu acho que foi um marco. Na televisão não tem nada assim tão contundente, aliás, é o que a Beth Formaggini que fez o livro lá sobre o.... Ela fala muito isso que o filme é impressionante, que você não sabe de onde vem aquilo e ele é ao mesmo tempo quase como uma declaração, quase como um projeto de cinema e quase, sob o ponto de vista de projeto, ele é quase didático, ele mostra qual que é a idéia e como é que faz a idéia. Então ele pode ser usado como uma espécie de guia. Assim, olha isso aqui é um tipo de documentário que pode ser feito e olha como é que faz, é assim e pá pá. Ele é quase um manifesto.

(RF) - Você chama de docudrama?

(JBA) - Não. Eu chamo de documentário, eu não gosto desses docudramas, tenho horror dessa palavra.

(RF) - É? Você não usa?

(JBA) - Não uso essa palavra. Não gosto. Eu acho que a minha experiência do *Caso Norte* é tirar, é colocar os atores na realidade, no filme tal como eu estou também. Isto é, o ator aprende no processo e transmite o que ele aprendeu. Então não é a toa que eu falo que o *Caso Norte* é quase um manifesto. Como eu faço? Eu filmo esses atores conversando com os personagens reais, a seqüência seguinte eles no bar se maquiando para filmar e eles contando o que eles ouviram, e aí a terceira etapa eles começam a falar o que eles acham do que eles ouviram. Então você vai criando, são fases distintas, como se fossem filmes que se sobrepõem. O primeiro filme é o que eu filmei no documentário ali, é o que se conta no bar. O segundo filme eu vou buscar os personagens reais que participaram, não os que estão contando, aí é o segundo filme porque eles contam tudo de novo, é como se começasse de novo. Se eu quisesse montar um filme só com os personagens reais contando seria um outro filme, então é o segundo filme, é a segunda narrativa, aí a terceira narrativa pega os atores conversando com os personagens reais. Conversa e conversa, cada personagem fica contando para o ator o quê que é? Então estou contando de novo, é a terceira vez contando o filme. A quarta vez que eu conto o filme, os atores contando o que ouviram e é claro que quando eles contam o que ouviram, eles já contam diferente dos originais. O original conta “*ah eu fiz isso, fiz aquilo e tal*”, aí o ator fala “*ah ele falou que fez isso, aquilo...*”, ele já encontra outra forma de narrar, então é a quarta narrativa. A quinta narrativa é quando os atores começam a dizer o que eles acharam, qual a opinião deles sobre os personagens, aí contam tudo de novo, porque que participaram, qual a versão, que na verdade eles estão dizendo que fulano fez isso, mas na verdade não foi. Por isso que eles se desentendem e começam a brigar os atores. É a quinta narrativa. A sexta narrativa, eu conto a mesma história agora dramatizada e representada pelos atores, aí a sétima e assim vai. Tem uma quantidade enorme, ele vai assim, retomando, retomando sempre a mesma história, então os atores estão ali, não é dramatizando uma situação, eles estão vivencialmente, eles estão ali tal como eu estou, como autores. Estou propondo para eles que eles entendam aquela realidade e passem a me propor uma forma de interpretar aquela realidade.

(RF) - Ou seja, João, cada fase dessa vem vindo, ela foi nascendo lá a cada momento, na hora mesmo? Ou você filmou num dia e no outro dia

(JBA) - Na hora, eu falei que queria atores para representar os personagens, mas não imaginava que eu ia chegar lá e colocá-los conversando com as pessoas e filmar. Eu não tinha essa idéia, eu só tinha os atores, na hora de filmar, coloco os atores, “*vem cá, cada um vai pegar os seus personagens no local e vou filmar vocês indo lá e conversando um por um.*” Foi uma coisa de realização na hora, uma improvisação. Assim como foi improvisação de levar para o bar enquanto se maquiavam e eles contarem o que ouviram, aí depois eu perguntei: “*bom agora falem o que vocês acham do que vocês ouviram.*” Aí começa cada um dar a sua opinião e por isso, como as opiniões são divergentes eles começam a brigar mesmo, os atores, cada um defendendo o seu

personagem. Então aquilo está real, é isso, eles começaram a se desentender mesmo, um cortava o outro o que é isso?! Não! Uma coisa apaixonada. Por quê? Porque eu os coloquei na posição de autores, isto é, vão até a realidade, a realidade primeira, vão lá aprender e venham aqui representar tal como eu estou fazendo como diretor do filme. Eu vim à realidade original, apreender essa realidade para buscar uma forma narrativa dela, mesma coisa. Então não tem nada haver com docudrama, é totalmente diferente e não tem nada haver com o *Bandido Juliano* também. Porque o *Bandido Juliano* cria um personagem desficcionalizado, é complexo entender isso, é uma coisa complexa, isto é, ele cria um personagem, põe um ator e tira o lado ficcional dele, aquele ator fica como uma figura que ou está morto ali, ou então está correndo, está chamando as pessoas, ou está fugindo da polícia, está atirando e tal, mas ele é desficcionalizado, esse é que é o bandido Juliano.

(RF) - É mais *O Homem que Virou Suco* não é? Um pouco a postura do...

(JBA) - Não, mas o homem é profundamente ficcionalizado. Não porque no homem eu pego o personagem e coloco-o dentro do conflito dele, que é ele com ele mesmo. Diante da realidade opressora, ele tem dois caminhos, um caminho acaba sendo da perdição e o outro caminho é o de quem quer a libertação, então ali está completamente ficcionado. Não é, não tem nada haver com o *Bandido Juliano*. Completamente ficcionado, então o personagem do “Frei Drumond” assim como os dois personagens são frutos de uma ficcionalização do documentário, é o contrário. Por isso que depois eu filmo documentariamente, mas eu criei uma ficção a partir de uma visão de documentário.

(RF) - Não se nega o fato no *Caso Norte*. O fato existe, mas as interpretações são várias porque cada uma tem um detalhezinho novo ali para falar, uma coisinha que pega. O *Caso Norte* é maravilhoso. (momento tiete)

Se o trabalho na *Hora da Notícia*, o objetivo maior era ter o trabalho exibido, você falou isso, o objetivo era passar. Na Rede Globo também era esse? Qual era o objetivo?

(JBA) - Aí acho que já tinha um outro elemento. Eu acho que continuava essa idéia de que o trabalho da gente tinha que ser importante socialmente e politicamente. Mas isso já se casava com outra idéia de que eu achava, também, que a gente já estava num processo inexorável de abertura. O processo de abertura já tinha começado. E era a visão que eu tinha do próprio *Hora da Notícia*, a gente sofreu aquela violência toda, a intervenção, aquela coisa toda que já era estertor, porque não tinha mais quem segurasse aquilo. Eu sacava isso, mas a Ditadura era muito forte, aquela pressão era muito forte e o inconformismo deles com qualquer idéia de abertura era muito forte, então o quanto eles podiam, eles faziam aquele tipo de coisa, expulsar a gente, perseguir, prender matar o Vlado e tal. Então você vê que é pouco tempo de 74 a 75, nos expulsam, falam tudo aquilo, em 75 matam o Vlado. Na verdade é o mesmo processo. Mas eles já estavam derrotados. Então o que eu achava? Que eu tinha que expandir o meu trabalho, tinha que crescer como cineasta, como comunicador. Eu tinha que crescer e que eu tinha que começar buscar maneiras novas de trabalhar. Aí eu comecei a atentar a isso desde o começo. Mas eu acho que essa busca só se realizou mesmo com o *Caso Norte* em 77. Os outros eu pensava isso, mas a coisa ainda estava um pouco imprecisa, eu não sabia bem. Mas quando chega o ano de 77 parece que houve maturidade, aí acontece o *Caso Norte*. Mas é por que desde o começo eu já tinha essa outra coisa na cabeça, eu achava que a minha própria experiência dentro do *Hora da Notícia* acabaria sendo socializada, daqui a pouco todo mundo ia estar fazendo coisa daquele tipo, aquele negócio de

chamar atenção social, sem espírito realizador como eu tinha, mas esse negócio de filmar gente falando mal, ou criticando, reclamando do salário, greve. Eu falava “daqui a pouco está todo mundo fazendo isso aí”, então mesmo que os meus filmes tenham idéias dentro já vão estar no meio de uma massa crítica que a televisão vai começar expor, eu achava isso. Então o que eu tinha que fazer? Tinha que começar a ampliar a capacidade dos filmes e refletir criticamente em cima da sociedade, ir além.

(RF) - Um segundo passo.

(JBA) - É. Eu acho que aí a fase da Globo já tinha desde o começo esse outro conteúdo e esse outro conteúdo foi crescendo, crescendo até aparecer mesmo três anos depois no *Caso Norte*, eu fico imaginando o tempo nisso, ainda mais numa época tão terrível daquelas, são três anos para poder concretizar uma idéia iniciada na Globo.

(HV) - João, teve significado para você ou ainda tem aquela critica que os cineastas faziam aos cineastas que iam trabalhar na Globo? Na época muitos deles criticaram vocês.

(JBA) - Muitos. Eu tive que várias vezes me justificar publicamente, debates, assembléias, fóruns, eu era cobrado por causa do que eu fiz na televisão. Eu acho um pouco mesquinha e preconceito de cineasta, como eu falei que eu, feliz ou infelizmente me formei cineasta sem esses preconceitos. E eu acho que no *Liberdade de Imprensa* foi o estopim disso aí, foi o “Quebrar de um ovo”, um nascimento de um cineasta já sem esses preconceitos. Mas todos os cineastas têm muito preconceito, quando o cinema era mudo e se pôs o som, acabou o cinema! O cinema era branco e preto, põe colorido. Ah! Agora acabou o cinema! Aí vem televisão, Ah! Agora acabou o cinema! Aí vem o vídeo. Ah isso não é cinema. Aí vem o digital, o pessoal diz: Ah! Isso não é cinema! O que você é? Cineasta ou videoasta? Eu nunca vi tanta idiotice, tanta besteira para falar a verdade. Então parece que há um interesse corporativo, um interesse de mercado, “não eu sou cineasta”, eu sou falo para o pessoal aí “olha, documentário em longa metragem? Faz um documentário em digital, faz como eu fiz com o Vlado, você faz com cento e poucos mil reais você faz um longa metragem, duzentos mil reais”. Mas não, o cara é novo e ele quer fazer um filme com 35, às vezes Super 35. Para depois cinco mil, dez mil pessoas, verem no cinema. É mesquinho, é uma coisa mesquinha. É porque ele está interessado na carreira dele, no prazer pessoal dele só. Não tem uma relação com a função social do que ele faz.

(HV) - Você acha que você cumpriu a sua função social mesmo debaixo dessas críticas dos cineastas no *Globo Repórter*?

(JBA) - Eu acho. Eu estou pouco ligando. Critica de cineasta? Eu sou cineasta. A pior coisa que tem é critica de cineasta, mais desprezível que tem é crítica de cineasta. Compete com a crítica de jornal “vá”, “veja”, “fuja”, “é ruim”, “péssimo”. Isso aí é nojento, agora, crítica de cineasta é abjeta para mim.

(HV) - Mas você não foi alijado do circuito?

(JBA) - Não, porque eles não conseguiam também, não podiam conseguir desqualificar de tal maneira. Houve uma mostra minha no MIS logo depois que os meus filmes passaram, o *Batalha dos Transportes* e *A Escola De Quarenta Mil Ruas* na Globo. Eu já

era conhecido pelo trabalho do *Hora da Notícia*, por exemplo, o Paulo Emilio gostava, o Ianni era apaixonado pelas minhas coisas e falava sempre do meu programa de rua, aquele *Queixas e Reclamações*, ele achava que aquilo era o supra sumo, da luta democrática na televisão, pelo espaço democrático na televisão. Então não dava para me descaracterizar nem nada, mas torciam o nariz completamente. Mas as pessoas resolveram fazer uma Mostra minha no MIS, sabiam que aquilo tinha repercussão para mim no cinema, não era tão claro. Aí ia passar e houve uma apresentação antes, eu fui lá tal. Algumas pessoas começaram a fazer critica antes de ver, “ah vai ver, mas qual o interesse que tem esses filmes, porque esses filmes passaram pela censura e passaram na televisão é porque não prestam”.

(RF) - É lixo.

(JBA) - Olha que coisa mais mesquinha. Aí quebrei um “pau lascado”, virou bagunça. Aí na bagunça eu levantei e disse: vou embora! Ainda falei lá uma coisa que às vezes eu falo mesmo. Foi assim: vão para puta que pariu! Para o público, falei mesmo. Vão todos para Puta que Pariu! Eu vou embora, vou fazer meu trabalho e tal. Aí eu saí e o que aconteceu? Era tão carregado de ambigüidades que quando eu saí todo mundo saiu junto e a discussão ficou lá na porta do MIS, uma roda grande sobre isso. E aí todo mundo voltou para ver os filmes e eu fui embora. Eu estava nervoso, fui embora. Ficou lá exibindo e tal. Mas a repercussão era grande, depois o museu Lasar Segall pediu os filmes para passar lá, e tinham pedidos demais desses filmes desde quando eles tinham ido para o ar. Toda hora tinha gente pedindo esses filmes. Os cineastas é que não estavam vendo nada, porque desde o *Hora da Notícia* eu falava isso: olha a quantidade de gente que vem pedir os filmezinhos para levar pros seus grêmios, centro acadêmico, igreja, clubes de mães, freiras, conventos, sociedade de amigos do bairro! Mas era assim de pedidos, por que isso gente? É porque eles viam que ali a gente estava usando uma brecha, e eles usavam aqueles filmes para fazer o que era fundamental, para se reorganizarem. Nós tínhamos consciência naquele tempo que estávamos trabalhando com a idéia de que a sociedade tinha que tomar para si de novo a discussão da realidade brasileira, que a ditadura tinha tomado da sociedade. Através do quê? Da censura, das prisões, das mortes, do exílio, do medo, do oportunismo também e de acomodação de muita gente. Então a sociedade tinha que tomar para ela de novo, a questão do transporte era dela, a questão da saúde era dela, a questão da habitação era questão dela, do asfalto, do ônibus, do salário, da alimentação popular. Então as pessoas tinham que retomar de novo isso, voltar a discutir isso para poder agir. E era o que eles faziam o que essas pessoas faziam. Esses caras que criticavam não tinham entendido nada, nós tivemos uma consciência primeira desse processo, uma consciência inicial no *Hora da Notícia*. Foi uma sorte de eu ter lá o Vlado, o Fernando Jordão, ter o Fernando Morais, ter a elite do jornalismo aí. E eu, como cineasta, louco para fazer isso porque já fazia parte da minha experiência, então é uma coincidência que, talvez, se fosse só eu não tivesse dado em nada, mas casou com essa coisa minha no *Liberdade de Imprensa*. A minha vontade é de voltar, depois da experiência meio maluca no cinema, voltar para aquilo que eu tinha expressado e com a genialidade desses jornalistas, genialidade assim ninguém era gênio, eram todos excelentes jornalistas. E o que era mais revolucionário? O Vlado falava isso: ser revolucionário é ser excelente jornalista. Isto é, o jornalismo naquela época era a autoridade institucional falar alguma coisa e o jornalista ia lá, ouvia e punha no ar. Aí eu falava: isso é um absurdo! Esse cara é autoridade institucional, o que ele entende de favela? Vamos filmar na favela e ver o que o pessoal fala lá. Fazer isso era revolucionário e era tirar o poder da autoridade institucional na opinião pública

e a maior parte jornalística fazia o que? Cada vez criavam mais poder da opinião institucional, pelo um oportunismo dela, porque todo mundo gostava de ser amigo da autoridade institucional. Então ouviam tudo e não questionavam nada, esse que era o clima da Imprensa na época. E o pessoal no cinema não tinha entendido nada disso, a verdade é independente.

(RF) - João, o Coutinho fala que foi no *Globo Repórter* que ele aprendeu a fazer documentário. Isso ele traz, a marca do *Globo Repórter* nele é isso. O que você acha que o *Globo Repórter* e a experiência na Globo mudou ou influenciou na sua estética, Qual que é? Ou não tem?

(JBA) - Não sei por que eu acho assim, na verdade a Globo era uma oportunidade de eu desenvolver o meu trabalho. Mas o projeto meu desse trabalho estava no *Liberdade de Imprensa* e na minha ligação com essa temática. Então o que acontece? O *Hora da Notícia* e o *Globo Repórter* na verdade abriram janelas para eu desenvolver isso. Então eu sou muito pessoal nesses trabalhos, muito pessoal. Sempre que eu vejo aquilo, é engraçado, eu não tenho essa época como trabalho. Eu estou ali, fazendo um trabalho, pagando as minhas contas, isso para mim não tem o meu significado. Eu era muito “porra louca” nesse sentido, tanto que eu me demiti com o salário que ganhava lá, o prestígio que aquilo ali me dava e não tinha medo, era muito “porra louca” em relação a isso. Então eu não vejo, acho foi o contrario, eu levei um projeto pessoal meu para a Globo, formei gente na Globo, propus um jeito de cinema, o Coutinho sabe disso, o *Caso Norte* com aquela câmera que anda e eu perguntando onde é que está. É igual ao *Desaparecido* e vários filmes ali também. Que depois todo mundo usou, inclusive o Coutinho, não estou dizendo que eu influenciei o Coutinho, mas nós criamos um caldo ali. Eu aprendi com o Coutinho, eu vi os filmes dele também, provavelmente, não sei como, mas era uma coisa muito forte e eu gostava, ele pode ter me influenciado, pode ter me ajudado ou fortalecido coisas para mim porque ele era um grande realizador. Mas algumas formas eu levei para lá e depois todo mundo usou. A coisa acaba sendo socializada para o bem ou para o mal, mas acho que é o contrário.

(HV) - Só uma duvida técnica. No *Globo Repórter* não havia então uma reunião de pauta, você sugeria para o Fernando, o Fernando dava um ok, quando você estava na direção? Tinha um dia que todo mundo se reunia?

(JBA) - Não. Nada. Com o Fernando eu continuei a mesma relação que eu tinha no *Hora da Notícia*, eu tinha as minhas idéias. Olha a coisa mais engraçada que tinha e todo mundo lembra disso, quando eu voltava à tarde ou logo depois do almoço, da filmagem, todo mundo dizia: e aí? E aí? E eu falava ó (positivo com a mão) ou senão mais ou menos. Então todo mundo ficava na expectativa e já o Roberto vinha para mim entusiasmado. Mas todo mundo esperava, o Antony, o Fernando Moraes, o Vlado, o Fernando Jordão, muito deles perguntando: e aí? Eu parecia um pescador: e aí? Pegou? Então era uma relação muito assim, muita troca de idéia, muita conversa, mas não tinha essa relação de chefia.

(HV) - Não tinha uma rotina, a nossa maior duvida era saber se tinha uma rotina. Porque hoje existe uma rotina industrial, você tem os horários. Se não tivesse o programa entrava um programa enlatado, comprado.

(JBA) - Isso, ou eu inventava alguma coisa como eu fazia no *Hora da Notícia*. Eu inventava coisa na hora, saía para filmar, voltava e tal.

(HV) - A equipe era sempre a mesma?

(JBA) - Equipe? Equipe técnica não, mudava. Tinha um outro cinegrafista que se chamava Coelho, posso tentar lembrar depois o primeiro nome dele.

(RF) - Então eu vou para um momento “remember”. Quero que você fale um pouquinho de alguns filmes para eu poder discorrer mis deles, porque eu não achei nada. *O Brás*, que filme é esse? Foi feito para o *Globo Repórter? Atualidade?*

(JBA) - *O Brás* é um filme que foi feito para o *Globo Repórter Atualidade*, isso. É um filme que eu tenho uma lembrança estranha com relação a esse filme, porque é um filme muito gostoso sobre o Brás, muito gostoso e muito triste porque quando termina o filme, o Vlado está morto. Então isso para mim marcou muito. Foi um filme lindo sobre o Brás, as pessoas lembrando da terra deles, Floriano Amare lembrando da terra, aí a mulher na favela cantando o hino, música de Floriano Amare, lindo sobre o Brás. Mas terrível para mim porque quando eu terminei o filme, o Vlado estava morto e o filme foi para o ar e eu não conseguia ver o filme. Ele tem essa marca. Mas foi idéia minha também.

(RF) - ***Meneghetti***.

(JBA) - *Meneghetti*, acho que foi na morte dele, no *Atualidades* também. Na morte dele, foi um filme sobre ele, trabalhando muito o lado anarquista dele. Eu lembro que eu usava muito ele na prisão jogando fezes nos carcereiros, gritava “Eu sou um homo! Eu sou um homo! Não sou bicho”, então era engraçado. O filme tinha muita simpatia pelo Meneghetti.

(RF) - Passou sem problemas?

(JBA) - Passou.

(RF) - ***Paulo Vanzolini?***

(JBA) - *Paulo Vanzolini* foi no *Domingo Gente*, aí eram personagens. Eu tinha vontade de fazer o *Paulo Vanzolini*, fiz. Pautado por mim mesmo.

(RF) - Ele é o sambista?

(JBA) - É. Ele fez *Ronda*, maravilhoso. “De noite eu rondo a cidade...”

(HV) - Ele é professor.

(JBA) - Ele é um biólogo, colecionador, um especialista em lagartos. Ele falava com você assim, com os óculos baixos e tal, aquele vidro cheio de lagartos, um monte de vidros cheios de lagartos. O filme é engraçadíssimo. A idéia é justamente isso, ele no meio daquela loucura daquele laboratório, cheio de bichos nos vidros, ele falando daqueles bichos, e da música ele falava também como um biólogo, era muito engraçado.

(RF) - ***Sucata?***

(JBA) - ***Sucata é o Lenhador de automóveis.***

(RF) - É o mesmo?

(JBA) - É. Eu acho que é. Aí é *Fantástico*. Eu não estou lembrado, deve ter outro.

(RF) - Até a data dele é mais antiga. Tem certeza? Ele é de 77 e o *Lenhador de automóveis* é de 75, 76 no máximo.

(JBA) - É. Pode ser não estou lembrado.

(RF) - ***Guerra de Mendigos?***

(JBA) - Não faço a menor idéia.

(RF) - E *Praça da Sé?*

(JBA) - Eu lembro vagamente. A idéia do Praça da Sé é porque ali era um centro de concentração de manifestações populares, então tinha alguma coisa de aniversário da cidade...

(RF) - ***Atualidade?***

(JBA) - Atualidade. E aí eu fui para a praça da Sé para falar dessas coisas, para falar do significado político e social da praça da Sé.

(RF) - Mesmo quando você saiu do *Globo Repórter*? Você saiu da Globo e continuou produzindo até para o *Atualidade* também?

(JBA) - Não. Só para programas inteiros. *Atualidades* eu não estou lembrado, acho que não. Eu fiz *Wilsinho Galiléia*, *Um lugar ao Sol*, aí fiz um especial para a Globo, que era *A Herança das Idéias* sobre a Revolução de 32, em 82 e depois eu fiz um filme que não foi para o ar, que era um filme sobre educação também. O *Um lugar ao Sol* era sobre educação, mas o outro, não tinha nem título ainda, não foi para o ar. Não lembro o título mais.

(RF) - Ta, eu vou checar as datas... porque eu acho que a data que eu tenho do Praça da Sé é de quando você já tinha saído, 89, por aí.

(JBA) - Vou dar um exemplo do que eu falei que eu pensava em elevar mais o poder de reflexão e tal. Por exemplo, quando eu fui para a Globo, não me interessava muito em Cinema de Rua, o Cinema de Rua ganhou esse nome pouco antes de eu ir para a Globo.

(RF) - Fala um pouco, eu não entendo o nascimento do Cinema de Rua, é muito complicado.

(JBA) - É isso que eu estou falando. Que eu fazia os Especiais na Cultura e o pessoal ia lá buscar cópia.

(RF) - Mais gente começou a fazer filmes?

(JBA) - Então, aí é o seguinte. Eu fui demitido da Globo e tal, e quando eu fui demitido, eu tinha ficado doente lá, não sei se foi hepatite, tomei uma vacina lá depois de ter pego uma enchente, então para prevenir a hepatite, acabei pegando hepatite pelo remédio. E um aluno meu da ECA, da escola. Para você ver que repercutia muito o trabalho e cada vez ia repercutindo mais o nosso trabalho do Hora da Notícia. E esse menino era jornalista e ele foi fazer uma entrevista comigo para a revista da cinemateca. Eu estava doente, na cama e ele fez a entrevista comigo na cama. E essa entrevista era sobre esse trabalho, contando o que era o meu trabalho, o porque e o que acontecia com esses filmes que cada vez circulavam mais. Aí ele deu o nome Cinema de Rua. Tem essa minha entrevista no *Caderno da Cinemateca Nº 03*. É Cinema de Rua. Então o que acontece? Quando eu saí da Cultura, eu fui para a Globo e levei o Wagner, o Reinaldo Volpato, aí chamei o Adilson Ruiz para fotografar algumas coisas para mim. E com esse pessoal a gente teve a idéia de continuar aquele tipo de filme fora da televisão. A gente trabalhava na Globo e aproveitava os nossos intervalos para fazer os filmes do Cinema de Rua. *Pau para toda Obra*, foi feito assim, pelo Augusto Sevã; o Wagner filmou comigo *Construção*; eu filmei o *Buraco da Comadre*; *Restos*; Já depois. Isso em 74, 75. Quando chegou 1975, que foi bem depois da morte do Vlado, eu já não me interessava pelo Cinema de Rua. E o pessoal continuava falando Cinema de Rua. Mas eu no fundo, não gostava.

(RF) - Por quê?

(JBA) - Porque eu estava querendo crescer, querendo coisas a mais. Eu achava que aquele cinema já ia se massificar na abertura política. Todo mundo ia falar dos problemas que a gente estava tratando no Cinema de Rua.

(RF) - Que é o que acontece hoje.

(JBA) - Então ia-se perder no meio da massificação que o *Liberdade de Imprensa* ia tendo. Então eu, a partir da morte do Vlado, 75 é um ano divisório nitidamente para mim. Em 76 comecei a circular muito, a ganhar prêmios por causa da Obra, do Cinema de Rua, várias coisas e eu não dava a menor “pelota”. Ia lá, ganhava o prêmio, recebia, defendia, mas no fundo o meu sentimento já não era aquele, eu era crítico. Eu achava que o Cinema de Rua já não era mais, já estava para trás.

(RF) - João, fala um pouco do Cinema de Rua para a gente.

(JBA) - O Cinema de Rua você sabe que esse nome foi criado por um ex-aluno meu que fez uma entrevista comigo na cama. Eu saí da TV Globo, depois que eu saí da Cultura, eu estava doente, acho que foi hepatite, e ele fez uma entrevista exatamente sobre a repercussão das reportagens que eu fazia, dos especiais que eu fazia. Repercutia e o pessoal, a intelectualidade, o pessoal do cinema, os professores, assistiam muito ao noticiário e eram muitos ligados no meu trabalho porque era o meu trabalho que retratava o país, o Brasil naquele momento. Ele fez a entrevista sobre aquilo lá e eu contava que as pessoas iam buscar o filme lá para discutir, eu já falei disso, que nós

estávamos no começo do processo de abertura, em 73. Eu entrei em 72 no *Hora da Notícia*, logo no começo. Mas ali a guerrilha já estava derrotada e falava-se da abertura, não tinha mais guerrilha. E mesmo as pessoas da guerrilha já estavam fazendo a autocrítica e pensando num outro processo pela abertura que é o que nós tínhamos ficado, que era tentar uma luta ampla, uma espécie de Frente Democrática pela abertura política. Isso refletia uma mobilização impressionante da sociedade, não era à toa que tinham várias entidades que iam buscar os filmes, para quê? Para poder discutir nas suas bases, na escola, na igreja, enfim, era uma quantidade de associações..

(RF) - Que ia lá na TV Cultura buscar os filmes...

(JBA) - Que iam lá pedir cópia. Aí a gente preparava, tirava uma cópia, telecinava e kinoscopava a cópia.

(RF) - Então dava trabalho. Como a gente viu na outra entrevista, só sobravam os pedacinhos.

(JBA) - Dava trabalho. Mas aí a gente gravava o programa, a gente kinoscopava o trecho do programa. Porque às vezes reprisava o programa, então já gravava e ficava gravado lá. Eu não sei se não tem lá ainda, mas a gente kinoscopava os documentários e cedia a cópia para o pessoal, mas não vendia, até que eu propus para ao Movimento Cineclubista. Eu tinha sido cineclubista no começo de carreira, tinha começado ao mesmo tempo como cineasta e cineclubista. Que eles distribuíssem os filme, eles tinham acabado de criar uma distribuidora, a Dinafilmes. Que era uma distribuidora nacional para fornecer filmes para os cineclubistas. Então quando eu propus para eles, eles ficaram entusiasmados e a Dinafilmes mudou completamente, ela passou a ser uma distribuidora do Cinema Brasileiro. O Cinema de Rua foi a base da Dinafilmes porque eram os filmes que mais saíam, eram os filmes que tinham uma saída louca e eles faziam uma espécie de relatório dos grupos que alugavam os filmes e saia no relatório quantas pessoas tinham assistido os vídeos, os debates, comentários e tal e eram maravilhosos. Então eram clubes de mães, igrejas, freiras, padres, sociedades de amigos de bairros, era uma quantidade sociedades impressionante. Eu leio hoje que era uma prova que a sociedade estava fervendo por baixo, então, como não tinha a luta armada mais a sociedade tomou o impulso de peitar isso aí. “Temos que começar a pôr a cara e assumir as nossas coisas e tal”. E esses materiais, que eram exatamente sobre a realidade brasileira imediata, não tinham a menor pretensão de uma grande análise, esses documentários eram curtinhos. Mas eram tópicos, por exemplo, Educação: tinha um filme de uma crise qualquer que revelava o problema da Educação. Transporte urbano: uma crise no transporte urbano. Problema de terra, grilagem, habitação, construção em fim de semana, salário. Enfim, esses temas todos, que a gente dizia lá, que a sociedade tinha que passar a tomar para si a discussão dos problemas dela, que a ditadura tinha roubado isso. Então o Cinema de Rua nasceu disso, dessa passagem dos filmes da TV para a Dinafilmes. Quando eu saí da TV Cultura, nós começamos, eu com mais algumas pessoas que foram meus alunos como o Reinaldo Volpato, o Wagner Carvalho e o Adilson Ruiz, começamos a fazer filmes fora da TV com esse mesmo espírito. Então ficou caracterizado um certo movimento chamado Cinema de Rua.

(RF) - Tinha algum espaço físico? Tinha uma verba para isso?

(JBA) - Não tinha verba, não tinha nada. A gente fazia na marra e quem produzia era a minha empresa, a Raiz. O que era produzir? Era o mínimo: ter um negativo, câmera a gente arrumava, eu não gastava nada. Eram muito baratos. A gente ia custeando os filmes.

(RF) - Era você, o Volpato, o Raulino, você lembra de mais alguém?

(JBA) - O Raulino não. Eu, o Reinaldo Volpato, o Adilson Ruiz, o Wagner Carvalho, o Sevá participou de uma produção de um filme que ele foi parceiro do Reinaldo Volpato e tem um filme do Penna Filho, é um que chama Herança, que é sobre o pessoal de olaria na cidade de São Paulo, então é um filme um pouco particular. Então, mas esses filmes tiveram muita repercussão quando começaram a ser distribuídos, muita repercussão. *O Pau pra toda obra* ganhou o Festival JB Mesbla, no Rio; o *Migrantes* um ano antes ganhou prêmio da Jornada, que era o principal festival de documentários do Brasil, ganhou o melhor filme em 73. Depois o *Pau pra toda obra* foi proibido, o *Restos*, meu filme, foi proibido. Depois eu fiz *Buraco da Comadre* que é super festejado.

(RF) - Existem datas? Isso nasce em 72?

(JBA) - O Movimento nasce em 1974, alguns filmes foram feitos antes porque foram feitos na TV Cultura, eram reportagens da TV Cultura.

(RF) - Você começou ali em 74, o movimento começou em 74, já tinham outros filmes e você fica nele até quando?

(JBA) - Depois que eu fui para a Globo, eu ainda passei um período, eu entrei em 74 e tive muito problema na Globo, como eu contei, os dois primeiros filmes que eu fiz foram censurados internamente. Não iam para o ar e só foram em 75 para o ar, *A Escola de 40 mil ruas* e o *Batalha dos Transportes*. Então nesse período a situação para mim era difícil e eu ainda comecei a filmar, em 75 fiz o *Restos*, por exemplo. Fiz o *Buraco da Comadre*, mas depois de 75, quando chegou 76, depois da morte do Vlado, eu comecei a me desencantar pelo Movimento. Eu não queria mais, eu achava que o Movimento tinha cumprido o seu papel. E eu até me achava vitorioso nessa história porque eu tinha tido uma visão de que discutir as questões concretas da realidade brasileira, mesmo sem ter solução, sem macro visão, nada, era fundamental exatamente para isso, pegar o momento em que a sociedade estava querendo discutir as suas coisas. Então o filme era exatamente o que ela precisava. É como um livro sobre a questão para eles estudarem. Um filme sobre a questão para eles discutirem. Como por exemplo, um padre lá de Santo Amaro pegou um filme meu sobre ônibus que era o *Ônibus*, e tirou várias cópias desse filme e exibiu durante meses esse filme até criar um movimento no bairro sobre a questão do transporte urbano. Então era isso, esse material era aquilo que a sociedade estava precisando para poder se rearticular. Então eu achava fantástico, mas já cumpriu o seu papel. Mas hoje, com a perspectiva de abertura a própria sociedade foi pressionando tanto a abertura que ela foi abrindo. Quando chega em 76, as pessoas estão dando pouca bola para essa ditadura, essa é que é a verdade. Se comparar com os anos anteriores, a ditadura já estava no bagaço. Depois da crise, da morte do Vlado, aquilo já estava um bagaço, quer dizer, as pessoas não queriam mais saber de ditadura, já começavam a fazer as coisas abertamente. Então eu achava que aquilo não tinha mais sentido, e que aquela experiência ia acabar sendo socializada, muita gente ia fazer

aquelas coisas. E, mesmo que fizessem distorcido e não fizesse com a mesma intenção que eu, mas aquelas imagens iam voltar a aparecer, imagens de periferia, de problemas, de greve, iam começar a aparecer na televisão. Então eu achava que aquilo já era uma experiência esgotada.

(RF) - Você acha que o Cinema de Rua tinha um discurso militante? Porque a sua obra, e hoje eu também entendo isso, não era um discurso militante. Mas e a proposta do Cinema de Rua?

(JBA) - Eu também acho que não é um cinema militante, não sei, talvez seja. Mas eu tinha uma noção muito clara do papel daqueles filmes. Por exemplo, eu nunca achei que todos eram grandes filmes, talvez o *Migrantes*. Se bem que hoje eu gosto desses filmes, mas naquele momento não era isso que eu pensava, eu pensava que aqueles filmes cumpriam um papel determinado. Então não tinha a preocupação em analisar, valorizar os filmes individualmente. Eu achava que quanto mais filmes daquele tipo, melhor. Nunca perdi tempo para analisar o filme *Migrantes*, o filme *Restos*, o filme *Pau pra toda obra*, o filme *Buraco da Comadre*, porque eu pensava “para que serviam esses filmes?”. Eu acho que eles não eram militantes no sentido de partido político ou de corrente política. Nenhum filme meu prega ideologia, proposta de saída, nada. O filme está aí para provocar uma discussão. Então nesse sentido, é uma militância muito democrática. Hoje eu, abrindo a internet, vejo que esses filmes são analisados individualmente. Tem muitos textos sobre o *Restos*, muitos textos sobre *Migrantes*, tem teses maravilhosas sobre ele. Então eles são filmes, são tirados daquela história e analisados enquanto filmes. Eu posso dizer que eu gosto, revendo hoje eu me divirto com eles, são filmes muito fortes. E ao mesmo tempo, alguns como o *Migrantes*, e o *Caso Norte* são também um discurso sobre o método. Então são obras que podem ser vistas, lidas, ouvidas como obra cinematográfica e são elogiadas, inclusive. Mas elas também são discursos sobre o meu próprio método, explicitamente o *Migrantes* e o *Caso Norte*. *Migrantes* sobre como eu transformava uma visão alienada da própria sociedade que transformava a questão social em questão policial. Como eu pegava aquilo e desgrudava aquilo para apresentar para a própria sociedade o retrato mais correto da questão, como se virasse do avesso a questão. Porque essa forma alienada e distorcida era a forma que a mídia usava todo dia, era a minha birra contra a mídia. Então eu acho que o *Migrantes* é exemplar no sentido que ele fala “*olha, estão dizendo tal coisa*”, dizendo que tem marginais debaixo do viaduto. E eu, já sabia o que era então ia lá. E o método é como o cinema desvenda essa alienação e vira tudo do avesso, é uma guerra com a opinião pública e com a mídia. O *Caso Norte* é também didático nesse sentido, tem essa leitura didática também do discurso do método, porque o *Caso Norte* é onde claramente se percebe o meu método de usar atores nos filmes. Todo mundo pergunta muito isso e eu digo o seguinte, eu não faço docudrama, não é documentário-ficção, porque eu documento os atores, então eu estou tentando documentar a realidade com diversas maneiras. Com os atores eu documento a busca deles de representação daquele fato, então eles são documentários. Entram atores nos meus filmes, mas eles continuam num clima documental. Eu os documento trabalhando e depois documento o resultado do trabalho deles que é mais uma representação do mesmo fato que eu já usei nos meus filmes de diversas maneiras. O *Caso Norte* é claríssimo. Eles chegando, conversando com os personagens reais, depois eu perguntando para eles o que eles apreenderam e o que eles entenderam do personagem, depois eles se trocando e um trocando idéia com outro sobre o seu personagem, e a parte final que eles representam a cena, cada um vestindo o seu personagem. Quer dizer, como o *Caso Norte* é tipicamente

contando a mesma história várias vezes, é mais uma vez eu estar contando através dos atores, mas eles são documentados, eles não estão ali como ficção. Então tanto o *Migrantes* como o *Caso Norte* têm esse lado, eles são considerados bons filmes, mas também são discursos do método.

(RF) - Você acha que no *Caso Norte* tem os vários pontos de vista da verdade?

(JBA) - Eu acho que tem.

(RF) - Como que é a verdade no *Caso Norte*?

(JBA) - Eu acho que não existe “A Verdade”. Eu acho que a verdade está por trás de todas aquelas verdades particulares, das visões particulares, das representações particulares. Ela está por trás de tudo aquilo é a verdade social, onde aqueles indivíduos são colocados e como é que o trajeto de cada indivíduo entra na história, no conjunto da sociedade. Como tromba com a realidade social, quanto modifica, o que não modifica, como é que a sociedade e a história reagem à sua iniciativa. Quer dizer, é uma coisa complexa, não acredito que exista uma verdade e acabou. Eu sou como o Arthur Tagal e eu acho que cada um tem as suas próprias verdades. A sociedade é que mastiga esse conjunto de visões e vai para um lado ou para o outro por esse jogo de opiniões.

Eu acho que é uma reflexão mais recente minha sobre essa questão de documentário. Porque eu nunca me identifiquei em nenhuma outra experiência quando tem atores no cinema, no documentário. Sempre me perguntam “É mais ou menos como o diretor tal?” não, não é. “É como fazer o Jean Rouch? Os personagens reais funcionam como atores.” Não é também. “É docudrama?” Não é. Então o quê que é esse cinema que é diferente? Eu não me encaixo em nenhuma dessas experiências. E aí me veio um pouco essa visão é um insight, que na verdade quando eu peço atores, é como se eu tivesse outro enfoque sobre a questão. Eu ponho os atores a trabalhar, para buscar a representação do fato, e eu, nesse documento. O tempo todo, isso está em todos os filmes que têm atores.

Então, eu estou bastante convencido que não foi uma coisa pensada *a priori*, mas eu fiz desde o começo.

(HV) - Me perdoa se de repente eu tenho uma sensação de, quando eu vi o *Caso Norte* pela primeira vez, a sensação se justificava porque o final do documentário é inversamente, a sensação oposta à sensação do início. Ou seja, houve um assassinato, um assassino sanguinário, aquele sangue dramatizado, era uma cor, e as pessoas moravam num lugar obscuro, uma situação difícil. Aí começa a humanizar quando inicia, quando você começa a mostrar a família, depois o sanguinário de novo, e termina com aquele senhor completamente perdido numa cela. Então eu acredito, é como se você invertesse a narrativa e nesse momento a sensação é que para ele é de completo desespero. Tudo isso que eu acabei de ver foi o que a mídia passou, foi projetado, foi o que todo mundo sentiu, mas no final essa pessoa nada mais é do que uma peça como todas as outras. E o filme inteiro passa numa ação, quando você chegava na última cena é um torpor total, uma coisa amorfa, parada numa cama destruída, como se fosse no limite. Isso me fez pensar.

(JBA) - Agora, como é que é contado isso?

(HV) - Você pensou nisso?

(JBA) - Não sei, porque isso lembra um pouco o que eu já tinha contado sobre o documentário sobre o Conjunto Habitacional de Sapopemba, que o jornalista do Estado tinha colocado lá que os moradores estavam reclamando contra os invasores. Bastou para que eu tivesse um ouvido mais aberto, percepção para diversas coisas, que abrisse para outras falas, outras opiniões, para revelar que aquilo era o aparente só. No fundo o que estava acontecendo era todo mundo louco da vida com as péssimas condições daquilo e até justificava, porque muita gente ia embora, deixavam as casas abandonadas. Com as casas abandonadas, vinham os invasores e ocupavam. Quer dizer, basta que o filme esteja mais aberto para perceber o jogo de verdade que tem para você poder captar uma coisa mais bonita, de maior respeito e entender melhor a sociologia toda. E não resolver a coisa toda por um simples julgamento aparente. Eu queria fazer uma discussão aqui sobre a questão dos atores que é um pouco isso, quer dizer, não é docudrama, nem documentário-ficção. Os filmes continuam profundamente documentais porque os atores são colocados numa situação documental, no *Wilsinho Galiléia* é típico, o sujeito está na porta lá, a polícia adentra na casa do Wilsinho, aí chega o Chiquinho, o amigo, o ator. Aliás, chega o real, o Chiquinho e diz: “pois é, eu cheguei aqui na porta e chamei o Wilsinho” e tal, aí corta para o ator representando, e o ator vem chamando o Wilsinho, “Wilsinho? Pode entrar?” e tal, aí a namorada lá dentro tinha contado também, “olha, quando o Chiquinho chegou eu falei: Wilsinho você vai entrar?”. É um jogo, ela fala alguma coisa também para o Chiquinho. Ai o Chiquinho entra e é preso, o ator, é preso pelos policiais quando entra a câmera está passando e ele está vindo e os policiais começam a soltar ele, ele se livra e fala “olha, eu sou ator Fulano de Tal, eu estou aqui representando o Chiquinho e tal” quando ele vai terminando a fala, os guardas já vão pegando ele de novo e a última fala que ele conta como ator, ele já está preso, agarrado, ele fala todo incomodado e os caras “Vambora!Vambora!”. Quer dizer, os atores são nitidamente documentados. Como atores estão fazendo uma representação a serviço do documentário. É completamente diferente de qualquer outra. Não é docudrama, não é nada.

(HV) - Varia entre a ficção e descrição.

(JBA) - É como se os atores estivessem buscando a leitura ficcional do episódio e eu estivesse documentando essa busca até o final. Até o produto que eles geram que é a representação.

(RF) - É um jogo de método.

(JBA) - É um jogo. Eu acho que isso é muito importante.

(HV) - Só para não perder o fio da meada. Qual é a sensação ou impacto que você quer que o telespectador sinta diante desse jogo de método?

(JBA) - É que ele participe. Ele faz parte. Porque um filme como o *Caso Norte* fez um sucesso tremendo? É um dos maiores eventos do *Globo Repórter*, o espectador parece que está participando do processo, tem um processo de identificação e distanciamento. Porque primeiro ele participa tendo poder de análise, porque eu estou oferecendo para ele muitas formas de análise, de ver a coisa. Então ele não se perde numa. Não é, por exemplo, como um repórter policial que fala ali, que já reduz tudo. Porque o repórter policial dia “ah porque o marginal estava ali e tal”, quer dizer, ele já é marginal, acabou. Não existe análise mais. O repórter policial já faz a aventura e é uma aventura policial

sem análise nenhuma. Porque a análise já é uma pré-análise: a polícia está agindo para pegar o marginal.

(RF) - Mas você só tem dois lados da história, o bom e o mal.

(JBA) - Exatamente. Então não tem reflexão. Ao passo que esse processo com esse filme, eles têm além da qualidade do filme, têm essa idéia de não permitir que haja uma solução apressada, que aceita a complexidade do social. Para que se compreenda bem as questões, a sociedade, a vida em sociedade, os dramas que acontecem numa vida em sociedade. Então eu acho que o mérito dos filmes como *Migrantes* e o *Caso Norte*.

(RF) - João, voltando ainda para o Cinema de Rua, você estava dando aula na USP nessa época?

(JBA) - Isso.

(RF) - E qual é a relação de dar aula na USP, vem o Cinema de Rua, a relação com a Academia?

(JBA) - Era péssima, muito ruim porque eu fui professor lá, era Ditadura e a Ditadura estava dentro da Escola. Eu fui ameaçado de sofrer a aplicação do artigo 477 e tal, havia perseguição mesmo. Inclusive atingia os meus alunos porque eu fui ficando inviável na Escola, os meus alunos não conseguiam terminar os filmes deles. Os filmes que tinham a temática social não conseguiam ser terminados. E eu acabava também criando uma dificuldade de relacionamento com os alunos. Muitos deles trabalharam comigo, vieram trabalhar comigo, entraram provavelmente na profissão trabalhando comigo. Muitos deles e hoje estão aí. Cineastas reconhecidos, vários deles trabalharam comigo, muitos. Mas a minha relação com eles na Escola era ruim também porque eu estava muito imbuído no papel do cinema naquele momento de processo de abertura política. Então o pessoal diz que eu era muito duro, stalinista, porque eu queria que todo mundo fosse por esse caminho. E acontece que a abertura política tinha um outro lado também que a abertura política abria também dramaticamente, comportamentalmente. Isto é, a maioria dos alunos não queria fazer esse tipo de cinema, estavam querendo outra coisa. Às vezes a gente entrava em conflito. Vários dos que vieram trabalhar comigo tinham aquela relação e tal. Mas outros que, mesmo trabalhando comigo, tinham uma relação difícil sob o ponto de vista de caminhos, de projetos. Tanto que quando chegou em 78 eu ganhei o prêmio em Gramado, então eu resolvi sair da Globo, eu também achava que estava esgotado pela experiência lá, tanto que o *Wilsinho* foi feito lá quando eu já estava fora. E saí da Escola, e eu saí da Escola numa aula em que eu disse para os alunos que eu não me entendia com eles e que eu não tinha diálogo com eles e com a Escola e fui embora. Era uma relação complicada, eu era meio duro, não era brincadeira não. Eu já analisei muitas vezes isso, essa crítica, mas não adianta, sou eu.

(RF) - Porque João, olhando as fichas técnicas dos seus filmes, e quem me ajudou a fazer isso foi a Marília, porque eu não tinha essa relação e ela foi batendo o olho e USP, USP, USP e pensou: Então o João criou discípulos ali e muito fortemente. E você fala que a relação foi horrível, então foi algo meio Freudiano, uma negação.

(JBA) - Muita gente diz que havia uma relação de amor e ódio porque eu tinha essa ascendência de uma experiência cinematográfica muito forte e politizada, muito

politicizada. E tinha também uma ascendência política porque eu tinha muita liderança, muita capacidade de liderança e de tocar as coisas, então eu estava sempre na frente tocando. Fui o principal articulador da Associação da APCI, dirigi a APACI durante anos, década, foi uma coisa impressionante. Até que eu mesmo não agüentava mais, não quis mais, saí de tudo. E isso criava uma relação de amor e ódio com tudo. Então a minha tendência cinematográfica com um pouco da dureza da minha experiência por parte da Ditadura, a visão de que os filmes tinham uma função social e política, com essas gerações novas que achavam que filme não tinha função política nenhuma. Um filme tinha função artística e popular, e é claro que essa é uma visão mais generosa, mais ampla do cinema, da arte, mas por outro lado era um pouco redutora porque aí é aquela frase “na produção cultural, a arte tem um efeito político, queira você ou não”. Ela tem um impacto político na sociedade, forma opiniões, cria divergências, debates, e o artista tem um papel muito grande na sociedade porque ele não tem como escapar desse papel dele. Então eu acho que ali havia um confronto que exigiria uma síntese. Talvez pela minha história que foi muito turva ali, porque era uma história muito dura. Então a birra, a ojeriza que eu tinha com relação a Ditadura e depois as perdas também nesse período todo. Meus filmes proibidos, apreendidos também, as perseguições, amigos mortos, o Vlado morto, meu produtor, que era o Arantes da Filosofia morto, lá do *Liberdade de Imprensa*, era o empresário. E aí eu tinha optado de colocar o meu cinema a serviço desse processo, então se há de convir que esses garotos, jovens, estavam diante de uma pessoa que não era muito fácil. Eu tinha uma relação pesada com a vida e eu acho que esse pessoal não estava querendo isso, não estavam querendo carregar isso. Então era difícil o diálogo. Quem fez bem ou não fez bem, não sei, de certa maneira eles fizeram bem, abriram então o cineasta faz filme sobre qualquer coisa, não tenho que ficar pensando em função política, função social, faz filme. O filme em si já tem uma função social, independente do tema que está tratando, já tem uma função social. Mas o debate continua colocado. Então hoje dentro do cinema mundial, dentro do cinema brasileiro, você vê essa questão, de quem são os filmes? Do que eles retratam o país? O que ele trata na sociedade? Qual o interesse que eles provocam para a sociedade? Isto está super colocado de novo, não dá para escapar disso. Então o que eu acho? Falta uma síntese desse processo dialético. O que é uma fase terminada e a superação dela? Como é a superação dela? Como é que você supera incorporando aquilo? Porque superar cortando você não consegue. Já é ruim, porque o novo que elimina o velho. O velho não é novo, ele é uma coisa louca e é ruim sobre o ponto de vista pessoal, esse conflito de geração e é irreal porque o velho vai, as coisas sobrevivem dentro de uma sociedade, quando isso não está bem resolvido, ele sobrevive tanto que aquilo pode pressionar e reaparecer como novo. Ou você resolve tudo ou aquilo fica convivendo mascarado até reaparecer. Eu acho que ainda não foi feita essa sina.

(RF) - Você já estava fora do Cinema de Rua, mas o Cinema de Rua dialogou diretamente e intensamente com a construção filmica da vida do operário em 79, 80.

(JBA) - Eu não sei se era mais Cinema de Rua.

(RF) - Já não era mesmo?

(JBA) - O Cinema de Rua tinha acabado com *Buraco da Comadre* e a gente ganhou dois prêmios na Bahia pelo conjunto da obra, eu fui homenageado, mas quando eu fui lá

eu já não estava querendo mais. Era 76 ou 77. Quando nós ganhamos os prêmios lá na Bahia que continuava sendo o grande segmento do documentário no Brasil, eu já não estava interessado mais, aquilo já não me pegava mais. Eu nunca falei desses prêmios, que eram importantes, era uma deferência grande ao movimento. Eu nunca apregoei esse movimento, porque quando eu podia apregoar quando eu ganhei vários prêmios eu me calei sobre eles, eu não falava mais e não queria mais fazer também. E nem queria que o povo, nem incitava ninguém a fazer mais. Porque eu achava que já estava superado aquilo, se tinha que agora aprofundar o discurso, aprofundar o filtro, procurar filtros novos, revelar a nova realidade do Brasil que já começava a ter liberdade de imprensa, aquelas imagens já apareciam, já tinha gente reclamando de coisas na televisão, que hoje a gente fica cheio de ouvir isso, mas naquela época era quase revolucionário você pegar uma pessoa e ficar ouvindo reclamar de salário, reclamar que a escola é ruim, reclamar que não tem asfalto, que não tem esgoto, era quase revolucionário. Mas aí quando a televisão começa a fazer isso vai caindo no cotidiano pela repetição, porque cai como? São experiências que não se socializam mais. Isso que eu estava discutindo com você, toda hora aparecia na televisão, uma pessoa reclamava do esgoto, tem outro bairro que reclama de esgoto, significa que uma reclamação de esgoto não está representando a questão do esgoto, o problema daquela pessoa. Então o outro no dia seguinte já tem que pôr outra pessoa em outro bairro reclamando do esgoto todo dia. Quer dizer, foi massificando a coisa. Nós tínhamos sempre que tentar buscar uma síntese. Antes os filmes tinham a capacidade de síntese porque eram exemplares únicos, então a pessoa tem um problema de esgoto num bairro e ninguém fala disso, quando ele vê em um filme alguém reclamando, aquilo passa a ser uma representação dele. Mas depois que todo mundo começa a falar, por incrível que pareça aquilo vira cada um com o seu problema particular. Eu achava que então não ia virar nada mais. Ia perder o significado. Aí o que acontece? Os filmes agora tinham que se virar sozinhos. Eles que tinham que provar na trajetória, na história que eles eram além daquele papel que eles exerciam naquele momento, que eles eram filmes, com capacidade de sustentação, de serem vistos como filmes. Aí é a pergunta que se faz sobre *Migrantes*, sobre *Restos*, sobre *Buraco da Comadre*, sobre *Pau Para Toda Obra*, sobre o *Domingo em Construção*.

(RF) - O *Greve!* já não é mais?

(JBA) - O *Greve!* não, ele já é 79. Quando eu fiz o *Caso Norte* em 77 já não tinha mais nada haver com o Cinema de Rua.

(RF) - Mas eles não foram incorporados pelo Movimento?

(JBA) - Não. O Cinema de Rua foi até o *Buraco da Comadre* e *Restos*, foram os dois últimos filmes. Aí acabou, depois eu nunca mais falei de Cinema de Rua.

(RF) - E os outros não continuaram?

(JBA) - A não ser que as pessoas perguntassem, mas aí eu falava meio de má vontade.

(RF) - Mas e o Adir?

(JBA) - Também não. O Movimento acabou ali.

(RF) - João, fala um pouco do processo de produção do *Greve!*, como é que foi? Você tinha ganhado todos esses prêmios de Gramado, você sai da Globo e volta para a ficção, aí tem o *Doramundo*, tem *O Homem que virou suco*.

(JBA) - Não. Só o *Doramundo*. Eu tinha feito um antes que era o *Alice*. Depois do *Doramundo* eu saí da Globo, saí da ECA e fiz o *Wilsinho Galiléia* e fiz o *Greve!*.

(RF) - Como foi que surgiu?

(JBA) - *O Greve!* foi o seguinte, você sabe que eu conhecia o pessoal do ABC desde 72, tanto que a primeira entrevista do Lula foi para mim no *Hora da Notícia* em 72. O Renato Tapajós me disse que viu o Lula pela primeira vez em 72 na prisão, viu no Programa. Era uma série de matérias que eu fiz sobre o sindicalismo no ABC e tinham todas aquelas questões de multinacionais e tal. E eu fui lá um dia, o Paulo Vidal, que era o presidente, não estava e eu entrevistei o Lula. E quando estourou o movimento eu também era ligado ao partido, então eu conhecia outras coisas do ABC, conhecia as dificuldades do partido, a arbitragem e prisões de militantes do partido no ABC, terrível, a polícia entrava nas fábricas e arrebatava escaninhos para ver quem tinha material do partido e depois prendia os operários, era bem pesado. E o partido tinha quase acabado. Quando estourou o movimento me deu vontade de filmar, eu filmo protestos muitas vezes. E me deu vontade de filmar, comecei a ligar para as pessoas e em dois dias estava tudo armado, consegui negativo em branco e preto, consegui uma parte de filme positivo colorido e uma parte em negativo colorido, em uma câmera 16 milímetros. E o Walter Rogério com equipamento de som. Eu tinha muito desses rompantes e as pessoas adoravam: Vamos embora! E ia lá todo mundo filmar. Então foi armado assim, rapidamente. Quando eu comecei a filmar, essa percepção minha no momento, que era o meu lado político. Eu via que a imagem da greve não circulava em lugar nenhum porque na televisão era proibido de circular. Então o que eu dizia? Esse filme vai ser a imagem da greve. Qual o papel do filme? Isso era uma coisa importante, eu comecei a perceber, enquanto eu estava filmando eu pensei “esse filme vai ser a imagem da greve”. Então depois de três dias eu parei de filmar e fui rapidamente com o Reinaldo Volpato para montar o filma na maior “pauleira”.

(RF) - Mas e os outros que estavam sendo feitos?

(JBA) - Todos eles terminaram depois. As pessoas não tiveram essa idéia. Então o *Greve!* ficou pronto muito antes. A própria liderança da greve viu o filme durante a greve. E o filme passou a circular e virou, na verdade, a imagem da greve.

(RF) - E como que foi para circular?

(JBA) - Circulava pela Dinafilmes, a Dinafilmes era a distribuidora do *Cineclube* Tupi. Na verdade o filme já foi direto para eles. Então o que eles fizeram? Programaram no sindicato dos jornalistas por segurança, porque não tinha censura, não tinha nada, era um tema explosivo. Então eles foram ao sindicato dos jornalistas para ter mais apoio, programaram na sala do sindicato dos jornalistas e saiu matéria e anúncio no *Estado*. Então o filme foi exibido em várias sessões por dia e tinha fila, descia do sindicato dos jornalistas, no primeiro andar, até a rua. Você chegava lá e tinha aquela fila enorme porque todo mundo queria ver o filme porque era a única imagem da greve. Não se tinha imagem da greve em lugar nenhum, então só através do filme que as pessoas viam

as imagens. Aí a gente começou a mandar cópia para Diretório do MDB; Brasília; Rio; Porto Alegre; Curitiba; OAB; várias OABs receberam cópias do filme; Igrejas tinham cópia do filme; o pessoal fez um trabalho de distribuição maluco, esse filme passou do Acre ao Rio Grande do Sul, em vários lugares. Tudo quanto era Entidade nesse país que havia naquela época, eu acho que recebeu esse filme. Porque era uma coisa que depois engrossou, porque se chega em qualquer lugar do Brasil. Você fala que as pessoas não conhecem filme brasileiro, mas se você pergunta “você conhece um filme tal?” elas respondem “ah eu conheço um que eu vi na paróquia”, “eu vi no sindicato”, “eu vi no bairro”, etc, nunca falam que viram no cinema. Porque foi um trabalho da Dinafilmes. Os filmes eram campeões de saída. Primeiro eram os do Cinema de Rua, batia tudo. Depois o *Greve*, esse era campeão também, depois do *Greve!* e o *Homem que virou suco* disputavam ali.

(RF) - A Dinafilmes acabou na década de oitenta? O que aconteceu com a Dinafilmes?

(JBA) - Eu não lembro mais quando acabou. Mas a Abertura vai acabando com esse tipo de coisa, vai perdendo um pouco o sentido.

(HV) - Vai mudando as lutas né?

(JBA) - Têm outras ofertas para todo mundo. Então a luta vai se abrindo, as oportunidades vão se abrindo, é o mesmo problema da relação minha com os meus alunos, não dá para dizer quem tinha razão, é que o mundo vai mudando e vão tendo outras oportunidades, as pessoas... Eu quando era estudante tinha que ser engenheiro ou medico, eu decidi ser engenheiro, alguns anos depois já se podia ser outras coisas. E hoje você pode ser qualquer coisa, têm mil oportunidades, o mundo muda mesmo. O que acontece é que não há essa síntese, como essas mudanças nos fazem perder o foco da luta pela informação da sociedade, esse que é o problema, essa que é a dificuldade.

(RF) - João como você acha e vê a sua história política como membro do partido, ela influenciou a sua visão daquele movimento sindical que estava em ascensão?

(JBA) - É provável que tenha influenciado porque eu tinha uma ligação como cineasta e como cidadão com eles, tinha feito essas matérias em 72 que foi importante, até a revista *Visão* repercutiu isso, tem um artigo que é o Vlado que era editor, uma reportagem sobre Cinema Político e tem um box que ficou famoso que era uma entrevista minha com o presidente do sindicato, o Paulo Vidal. Na verdade eu o entrevistei e perguntei “eu posso escrever um texto para você como se fosse seu?”, ele falou “ah então escreve”, falei “está bom, vou escrever e mandar para você”. Então eu escrevi o depoimento dele e mandei para ele, ele só fez umas correções de jeito de falar e tal e aprovou. Extremamente politizado, falando das multinacionais, da luta e tal. E saiu com esse box, todo mundo reproduziu esse box nas universidades, xérox, tal, ficou famoso esse box porque era inédito um líder sindical falando onde o arrocho era o principal instrumento da Ditadura e o líder sindical falando do problema do arrocho numa matéria sobre Cinema Político. Porque eu mostrei para ele a Classe operária vai ao paraíso, esse foi o jogo, através da discussão do filme o texto vai falando então da situação do Brasil, como é que é a questão das multinacionais, dos sindicatos, a repressão, tudo. É um texto muito bom. Então o que acontece? Quando estourou a greve eu já tinha essa ligação com aquela realidade do ABC. Agora, eu sempre era muito

crítico, eu também era crítico ao Paulo Vidal porque eu sabia que ele tinha força porque era apoiado pelos sindicalistas americanos, porque o sindicalismo americano tinha medo de que com a Ditadura no Brasil e as péssimas condições de trabalho, baixos salários e tal, muitas empresas americanas começaram a vir para cá. Então os sindicatos americanos estavam de olho nesse troço tentando amarrar isso. Então para os sindicatos americanos era bom que houvesse movimento aqui no Brasil, luta para aumentar salário também. Então havia esse jogo, era uma ambigüidade muito grande e eu sabia dessa história só que eu achava que no Brasil, apesar dessa ambigüidade toda, a luta pelo aumento de salário, contra o arrocho salarial era fundamental. Mesmo sabendo desse outro lado, eu tomei uma opção. Tudo bem, há uma ambigüidade, mas é importante que os operários façam luta contra o arrocho, o arrocho é a base do Governo de sustentação da censura e de tudo. O arrocho salarial é o núcleo da Ditadura. Então quando entra o Lula também, a relação dele com o partido era ruim e havia muita crítica a ele por parte de gente do partido, era uma crítica muito de sindicalismo, puramente sindicalista. Tanto é que eu vou dizer uma coisa, por exemplo, esse movimento não queria ter relação com o resto da sociedade, o Movimento não se interessava em relacionar a greve com a luta democrática. Em 75 o Vlado morreu não apareceu ninguém do Movimento do ABC, ninguém veio ninguém participou disso. Em nenhum momento esse Movimento participou de nada na luta democrática. Você pode ver no *Greve!* que tem um momento que há a leitura do documento feito pelas Entidades da sociedade civil exatamente puxando a greve para a luta democrática, incorporando na luta democrática e eles não queriam ler aquilo. Foi dito na marra e ninguém prestava atenção, era loucura, na hora em que começa a filmar as divisões dentro da assembléia que incomodou tanto eles me vendo filmá-los de longe, quer dizer, havia esse problema. Outra coisa, só o filme é que coloca a greve no contexto político brasileiro, começa com o Figueiredo falando lá, tomando posse da abertura e também tem um texto sobre as multinacionais, a questão do arrocho salarial, é só no filme que está aquilo, no movimento grevista não está. Então sobre esse ponto de vista o *Greve!* é um documentário que não é exatamente sobre o movimento de greve, é sobre o Brasil e a greve do ABC, eles não se incorporavam ao movimento democrático. Depois não tinha jeito, aí foram incorporados ao movimento democrático, até porque ele é preso, aí a sociedade se mobiliza para liberar o Lula e tal. Mas as divergências continuavam pela forma um pouco sindicalista de resolver as coisas, pouco politizadas com relação à sociedade, à história e tal. Eu tinha um pouco essa visão. Mas eles eram tão autistas, na verdade, que tem aquela roda que gerou tanta polêmica e que eu fazia com a minha forma de consciência, eu não sou um dos melhores do mundo, mas é a minha forma e eu não abro mão dela. Então quando os operários falavam que o sindicato foi tomado eu pergunto “mas aí foi uma derrota para vocês, e agora? Como é que faz?” quer dizer: E a organização? Como é que faz? Aí todos eles: “Não porque cada um de nós é um Lula. A polícia vem joga uma bomba a gente joga um pau, você vai ver na assembléia de sábado” e como é que o filme continua? Na assembléia de sábado aquela divisão terrível. E, por exemplo, o pessoal da CineOlho fez um editorial contra mim por causa disso. Mas eu tive um insight e o filme revela que eu tinha razão.

(RF) - Lá na década de oitenta começa a ter um movimento também de... Porque para mim essa imagem dessa classe operária isolada não casa diretamente com a idéia de que na década de 60, você tinha a intelectualidade que queria transformar e que ia levar o conhecimento para a massa e a massa. E essa imagem na década de 80, você tinha uma crítica muito forte a isso? E essa imagem não acaba sendo uma referência direta que a

intelectualidade e a classe média que pensavam na revolução e “vamos mudar as coisas” não dialogava mesmo.

(JBA) - Não dialogava com a classe operária. Tentava esse diálogo, tentava encontrar uma forma, mas era difícil. Mas eu vou dizer o seguinte, se me perguntarem se eu sou leninista hoje eu digo que não. Mas Lênin era um analista, eu não sou leninista mesmo, não sei nem se eu sou marxista, aprendi muito com eles, mas não sou. Agora, se você pega o Lênin analisando a classe operária lá na Rússia, você vai ver absolutamente parecido com isso. Eram pessoas que lutaram, foram muito importantes para a luta, mas ele fala como é que é a essa relação dessa classe operária com relação aos outros. A classe operária é para si ou para a sociedade? É essa a questão: para onde se volta a classe operária? Aí você vai ver que a elite da classe operária se volta mais para si do que para a sociedade e tem um sentimento muito autista e muito superior, acha que sabe tudo, que sabe resolver tudo, que o resto da sociedade não sabe nada, que os intelectuais não valem nada. Agora, os intelectuais brasileiros é que foram pífios porque qual é o papel? Muitos intelectuais submergiam a esse problema, porque qual o papel dos intelectuais na sociedade crescentemente? É o papel da Universidade, papel de pessoas da sociedade que têm acesso à Universidade, que estuda e passa pela compreensão mais ampla do conjunto da sociedade. Qual que é a experiência vital na sociedade? Era da própria sociedade, são movimentos sociais, operários, tudo. Não quer dizer que os movimentos sociais tenham a mesma consciência do que eles são. Às vezes a melhor consciência está fora deles e são sempre os embates, sempre nos movimentos sociais acaba tendo uma relação com a intelectualidade que vai lá e ajuda a dar forma de consciência para aquele movimento e também entra em conflito com o próprio movimento. Isso faz parte porque é uma dicotomia que tem na sociedade, o operário não vai para a Universidade e o filho da pequena burguesia e da intelectualidade vai para a Universidade. Ou seja, um sabe pensar no mundo e entender o mundo e o outro sabe fazer o mundo. Mas o que você faz? Separa os dois? Um não depende do outro? Um depende profundamente do outro. Então a transformação social e uma luta política depende muito desse casamento, dessa relação da intelectualidade com o movimento operário. Hoje movimento operário você já não sabe nem o que é mais. Já está muito desgastado, mas naquele momento o movimento operário era fundamental dentro da sociedade. Muitos intelectuais do Brasil com relação ao movimento operário passaram a desistir do seu papel. Tem uma frase nas primeiras campanhas do PT que eu fui muito crítico na época: “Sabemos trabalhar, sabemos governar”. O que significa isso? Quem trabalha, quem faz greve lá com os operários não precisa de Universidade, basta trabalhar para poder saber fazer. Parece coisa do anarquismo no começo do século que os anarquistas tiraram os filhos da escola universal e colocavam os filhos na escola de sapateiro para aprender a fazer sapato, por incrível que pareça. Quer dizer, eles queriam mudar o mundo e ao invés de pôr os filhos na escola para ajudar a entender o mundo, punham na escola para aprender a ser explorado pelo capital, fazer sapato. É a mesma, no fundo, os intelectuais da USP ainda, naquela campanha fizeram a mesma coisa. Eles disseram para o mundo que eles não valiam nada, quem sabia as coisas era só quem trabalhava, era melhor fechar a Universidade com essa frase, essa frase é terrível, ainda mais saindo da boca de intelectuais. E era mentira porque depois os intelectuais fazem essa adesão não crítica aos operários e lá dentro costuram, costuram e vão dominando o movimento que têm mais capacidade de articulação política, intelectual e compreensão, mais acesso à mídia, mais respeito, quando falam as coisas têm mais significado, então em pouco tempo estão os intelectuais dominando o partido, como aconteceu na União Soviética, que aconteceu em tudo quanto é partido político proletário. Então o absurdo é

o intelectual não entender, entende, sabe disso, mas abdicar o seu papel e é uma farsa criar esse tipo de relação.

(José Gabriel) - Eu acho que é um momento que se tem muita crítica à atuação dos intelectuais por causa da crise da União Soviética, deles manipulando as massas. Eu acho que a intelectualidade brasileira para não sofrer essa mesma crítica

(RF) - Dá um passinho para trás.

(JG) - É uma grande falsidade. Hipocrisia até.

(JBA) - Mas é mentira. É hipócrita. É como, por exemplo, eu fui coordenador da campanha da Comissão de Cultura do Montoro, eu era do partido, era comunista, eu estava na campanha. Aí eu tinha capacidade de articulação, fizemos uma grande comissão e eu era coordenador dela, aí teve um debate, e no debate teve uma pessoa ligada ao movimento operário e disse “é muito bonito o que você fala aí, mas você está falando de uma cultura burguesa”. Aí eu comecei a perguntar “escuta, Balzac é cultura burguesa então? Dostoiévski é cultura burguesa? Então joga tudo no lixo! Einstein.”

(JG) - Revolução cultural chinesa né.

(JBA) - É uma simplificação absurda, quer dizer a sociedade vai gerando conhecimentos e a intelectualidade de certa forma é o que está na frente desse conhecimento. Mas isso é uma questão democrática, se nem todo mundo tem acesso à universidade então é uma questão que certamente deve gerar distorções ideológicas no processo; a ciência vai mais para um lado do que para o outro por essa razão, alguma coisa acontece, mas o fato é que ali é o momento de você aprender a refletir sobre o mundo. O operário que vai para a universidade aprende a refletir sobre o mundo muito mais do que quando ele estava lá no movimento operário. E o intelectual que faz isso está sendo hipócrita, é uma farsa. É a mesma coisa que falam também politicamente que essas liberdades formais são liberdades burguesas como se oito horas de trabalho, licença maternidade, 13º, direito de greve, direito de opinião, direito de votar, como se a burguesia tivesse chamado o povo “olha estou querendo dar tudo para vocês”, como se não tivessem morrido milhares de pessoas por cada uma dessas conquistas, como se cada uma dessas não tivesse sido fruto de lutas, às vezes de milhares de anos, que a burguesia teve que engolir aquilo porque por ela não se dava nenhum direito desses para o povo. Votar! O filho do operário ter o mesmo direito que o filho do empresário de votar, por exemplo, mas ela nunca daria isso. Então são umas simplificações, por isso que eu sou muito iluminista nesse ponto de vista. Eu acho que o contraponto a uma pessoa como eu é a vida, é a prática social. É com ela que eu tenho que ter o embate e ela comigo. Com o tipo de pessoa como eu, como um intelectual, é esse embate que é rico. Eu não vou negar a força do movimento social, nunca vou dizer que eu tenho força social, nunca disse isso. Mas não venham eles me dizer que sabem mais do mundo do que eu sei, eu vou me bater com eles. Então esse é que é um embate interessante, isso que é rico, eu acho que isso é a base do meu cinema, eu tenho certeza das incertezas. Eu acho que eu sou muito pequeno, mas tenho muito a visão das coisas e me bato por elas, e não é uma pessoa que vem com botton ou vem com crachá que vai dizer “olha, eu sou o Fulano e você me respeite, pense o contrário”, ele que vá se danar, eu penso o que eu quiser, ele que faça esse embate, que faça a prática social dele, a prática teórica e tal, e se embata comigo, agora o que todo mundo sabe é que eu estou do lado dele, do povo,

da democracia, do direito, da justiça, tudo. Agora, não vou pensar como ele só porque ele quer que isso não caiba.

(RF) - Eu não tinha me atentado a isso que você falou que foi o primeiro, porque eu até estava pensando no seu depoimento. Mas eu achava que tinha sido uma reflexão pós assistir os dois outros, porque os seus outros filmes são bem na linha...

(JBA) - Não. Eu já era fruto do meu tipo de trabalho mesmo. Na época da TV Cultura quantas vezes eu filmava contestando a opinião da sociedade? No *Escola de 40 Mil Ruas* eu achava que eles estavam errados e fazia só para pôr no ar a minha visão do que eles estavam errados. Aí eles iam lá, queriam fazer nova matéria, discutir e tal. Então eu já vinha dessa relação de independência. Eu tinha ligação com o movimento social, mas independência intelectual em relação a ele.

(RF) - Tem narrador nesse filme?

(JBA) - O *Greve!* tem. Era um jeito de eu fazer rapidamente.

(RF) - Foi um dos primeiros filmes que você usa narrador. Foi por isso?

(JBA) - Eu precisava terminar o filme rapidamente e como eu queria costurar aquilo para que a população visse o filme no contexto brasileiro, ao contrário do próprio movimento. Então a primeira solução rápida? Escrever um texto. Escreve um texto e coloca sobre o filme, deixando o filme aflorar as questões que são levantadas na filmagem, como por exemplo, a realidade dos operários, que contrapunha, portanto a visão da própria mídia e do Governo que os operários são ricos, que cada um tinha seu carro e tal. Então a prospecção de quem eram essas pessoas era fundamental e foi esse filme que fez, foi exatamente porque eu tinha essa antena com relação à mídia e com relação a esse embate ideológico de informação. Então foi a primeira coisa que eu pensei, vamos lá ver e mostrar quem são essas pessoas, como eu fazia com os menores de rua, com os moradores debaixo dos viadutos e tal. Outra coisa é esse embate com o próprio movimento que é a história da assembléia de sábado. Então, para essas coisas aflorarem independentemente, mas o resto ter texto que costurasse essa composição como aquele fato se dava em que momento da vida brasileira e qual a relação que tinha com o momento político e que consequência teria.

(RF) - Hoje em dia tem quase trinta anos depois. Você tem alguma releitura do *Greve!*?

(JBA) - Não. Eu não vejo esses filmes há muito tempo. Não faço a menor idéia do que é esse filme hoje. Só sei que as pessoas continuam gostando. É um filme que tem muito pique. Passou outro dia numa sessão acho que em Goiás, num festival “Goiânia Mostra Curta” e todo mundo falava isso “é um filme com um pique danado, polêmico”, quer dizer, continua “briguento”.

(RF) - E o *Trabalhadores: Presente!*?

(JBA) - O *Trabalhadores: Presente!* foi um filme de menos idéias, menos embate.

(RF) - Ele foi feito em quanto tempo depois? Foi junto?

(JBA) - Foi feito logo depois. Era um filme das primeiras greves em São Paulo. E eram greves selvagens porque as lideranças estavam presas, mortas, exiladas, não tinha líder. Então o filme é terrível, os movimentos faziam greve e não tinham liderança, então todo mundo queria falar, era uma loucura, o filme era um retrato da época impressionante e, além disso, ele está baseado no 1º de maio também lá no ABC que foi o primeiro 1º de maio independente. Teve um no Pacaembu oficial e teve um no ABC. Então no 1º de maio anunciaram a morte do Fleury, eu filmei a hora “acabamos de saber que morreu o delegado Fleury” aí todo mundo comemorando. Isso está no filme, é muito engraçado. E o filme é uma loucura completa, aqueles operários aglutinados, todo mundo falando ao mesmo tempo, aquilo não tinha rumo.

(RF) - Foi a mesma equipe? Quanto tempo você editou o *Greve*?

(JBA) - Uma semana.

(RF) - Uma semana você editou. E o *Trabalhadores: Presente!*?

(JBA) - Não lembro mais. O *Trabalhadores* foi mais tempo. Não sei nem quem editou, será que foi o Reinaldo Volpato? Não lembro mais. Era um filme que eu, na época, tinha perfeita consciência disso. Até que eu nunca batalhei pelo *Trabalhadores: Presente!*, eu ganhei um prêmio de melhor diretor em Brasília com o *Trabalhadores*, mas nunca trabalhei por ele porque eu achava que o filme era mais um documento de época. Eu fiquei tão impressionado com aquela loucura que eu filmei, filmei e não me interessei muito em dar uma estrutura para aquele material todo. Eu acho que eu estava muito ligado no *Greve* ainda...

(RF) - Quem editou foi o Alan.

(JBA) - É. Mas no *Trabalhadores* eu estava muito relaxado, tinha feito o *Greve!* então eu achava loucura aquela greve toda e comecei a achar que tinha que filmar, que documentar aquilo tudo, sempre pensei que era um material para ficar, um documento da época e tal. É um filme engraçado, não tem muita reflexão.

(RF) - Ele é da Raiz. Você não pode pedir para você?

(JBA) - Posso. Eu tenho cinquenta por cento desse filme. Os meus documentários e todos os meus filmes lá eu tenho cinquenta por cento. Só que são administrados pela Raiz.

(RF) - Mas você pode ter uma cópia?

(JBA) - Posso claro.

(RF) - E o *Tribunal*? Na ordem do documentário.

(JBA) - Também é da Raiz

(RF) - E vem depois desse?

(JBA) - Não. Foi antes? Depois?

(RF) - Maio de 82.

(JBA) - É. Depois.

(RF) - Como foi? O *Tribuna*?

(JBA) - O Mario Mazzeti ia encenar o *Tribuna Bertha Lutz* que era o tribunal para julgar os crimes contra a mulher e o pessoal me convidou para fazer o filme. Aí eu fui fazer o filme e acabei inventando um monte de coisas do próprio tribunal, também fui filmar em Sorocaba o personagem feminino que era tomado como exemplo, a questão da discriminação da mulher, e construí um filme até muito curioso.

(RF) - Usar a ficção, na verdade já é uma peça né.

(JBA) - É exatamente. Eu filmei a encenação.

(RF) - A encenação. Não partiu de você?

(JBA) - E era uma ficção estranha porque era uma atriz e o Almir Afonso que era meu amigo de tempo de estudante e tal. Tinha a Juliana, a dançarina, eram duas dançarinas, a Juliana Carneiro e a Denise Stoklos, Beth Mendes, Silvia Leblon, Dulce Muniz, Assunta Perez. A Assunta é minha querida amiga, ela foi para o *Doramundo* comigo. Então, mas esse lado ficcional era da encenação, está escrito isso no filme.

(HV) - É uma voz que conta essa história né? Ou um texto?

(JBA) - Não lembro mais. Eu sei que está dito lá que a encenação é para.... Eu filmei a encenação, não é nem uma peça, foi um evento e esse evento era uma encenação de um tribunal onde a Silvia era a advogada de acusação contra a mulher e o Almir era o advogado de defesa. Esperto o Almir né?

(RF) - Foi pela Dinafilmes a distribuição?

(JBA) - Foi.

(RF) - Antes desse, eu tenho as datas aqui, tem o *Ferrovia do Diabo*. Conta um pouquinho?

(JBA) - *Ferrovia do Diabo* é 81. Eu também fui convidado para fazer. Era um filme sobre a ferrovia Madeira Mamoré. Esse filme também é meio difícil porque eu fui lá para filmar com o pessoal de uma produtora do Amazonas e a produção do Pró-memória. Então eles me mandaram para lá, eu filmei e o filme era muito interessante porque os militares tinham detonado a ferrovia porque os operários ferroviários lá eram muito politizados e tal, e os militares detonaram com os operários, destruíram máquinas, jogaram máquina no rio Madeira...

(RF) - Devido à politização?

(JBA) - É. Foi terrível. E eu tinha tudo isso no filme, só que a máquina deu problema depois de tudo filmado, perdeu-se 60% do material. Aí não tinha mais como voltar lá, já não tinha mais nada, não tinha jeito.

(RF) - Como perdeu?

(JBA) - Perdeu, estragou tudo. 60% do material. Não tinha como usar. Aí eu montei só com 40% do material. Então o filme é interessante, mas eu não gosto nem de ver esse filme. Depoimentos sobre essa violência toda, essa coisa toda, quase tudo perdido.

(HV) - É complicada a região, na época então devia ser muito mais complicado. Hoje em dia já é complicado para chegar lá.

(RF) - E aqui, já longe da Globo você faz dois filmes ainda para eles né? O *Herança das Idéias* e *Um Lugar ao Sol*. Fala um pouco?

(JBA) - Eu fiz três, o outro não foi para o ar. O outro não tinha nome, era um filme sobre educação também, acho que já falei dele, que não passou porque era muito autoral. Na época estava uma caça às bruxas contra os autores, a idéia de que “aqui não tem autor, aqui é coletivo”.

(HV) - Padrão Globo de Qualidade né?

(JBA) - Eu sou socialista, eu sou comunista, mas esse negócio de criação coletiva é um blefe, isso é ditadura, isso é imposição ditatorial porque o novo nasce das experiências individuais e como elas se chocam umas com as outras e vão criando uma coisa, não tem esse negócio de coletivo, criação coletiva, isso não existe. Isso é uma redução, criação coletiva é a burocracia, é a imposição da burocracia, a ditadura da burocracia. Então a nomenclatura que está na burocracia que está imposto em poder político ela diz então o que tem que ser feito e qual que é a forma pela qual tem que ser feito. Essa idéia, essa coisa aparentemente generosa, “ah o coletivo, aqui não tem nenhum astro, não tem indivíduo, aqui nós somos um coletivo” isso é uma balela, uma imposição, uma farsa. Então a editora lá disse que o filme era muito autoral, que eu tinha que mexer e eu falei que não, que não ia mexer em nada. Eu sempre fiz sucesso para a Globo, meus filmes sempre passaram, sempre tiveram muita audiência, foram elogiados publicamente pela mídia, porque eu vou ter que mudar? Aí o filme não passou, pagaram tudo e não passou.

(RF) - João você tem alguma coisa que fale da ficha técnica? Eu não tenho desses dois filmes.

(JBA) - O *Revolução de 32* foi um comercial que me pediram também para fazer, no cinquentenário da Revolução de 32. É um filme muito interessante em uma hora, um programa de uma hora. Passou no dia 9 de julho de 1982, exatamente no cinquentenário da Revolução de 32 e é muito interessante. Um filme histórico, muito interessante. E o *Por um lugar ao sol* é sobre educação, um filme terrível sobre educação. Inclusive porque eu me lembro de uma coisa, eu encenava assim um pátio com 100 crianças e falava “essas são as crianças que existem na nossa sociedade”, só entravam não sei quantos por cento da escola, 70%, aí saía aquele monte de criança, ia diminuindo. Do primeiro ao segundo ano eram eliminados 30%, aí saía aquele monte de criança. Do

segundo para o terceiro mais tanto por cento eram eliminados da escola, chegava no quarto ano era aquele “pingadinho” na escola. Era terrível. Outra coisa que era terrível também que tinha no filme era a perversão da sociedade. Que professores que vão para as escolas de periferia? Escolas de periferia são as mais problemáticas, onde você tem que ter mais cuidado, exige um apreço melhor do professor, uma compreensão melhor, de atrair aquelas pessoas, entender a realidade delas. Agora, quais são os professores que vão para as escolas de periferia? São aquelas que não conseguem ir para outras escolas melhores. Então elas vão para lá e odeiam aquela escola, odeiam aquela miséria, aquelas crianças sempre com problemas, sempre sujas, sempre com fome. Olha a perversão! Quer dizer, os professores vão para a periferia e ficam sonhando em sair dali e ir para a escola “boa”. Uma escola “boa”.

(JG) - Hoje o Estado paga adicional para os professores, para eles trabalharem nas escolas “perigosas”, “periculosas” como eles dizem.

(JBA) - E você vê que inversão maluca. Você vê que a questão social não é fácil. O pessoal acha que pode brincar com isso, mas é complexo, é uma história muito complexa, e no filme *Por um lugar ao sol* tinha essa coisa. E outra coisa muito legal, o Paulo Freire estava proibido de falar na televisão, ele estava censurado. Pois eu fui na televisão com ele e avisei a Globo, falei “olha, eu fiz uma entrevista com ele e vou pôr no ar” e os caras “Ah tá bom, então põe, põe no ar”. Essa foi a primeira entrevista dele depois que ele voltou para o Brasil.

(RF) - E aí?

(JBA) - Foi para o ar e ficou por isso mesmo. Passou, ponto.

(HV) - E nesse programa de educação?

(JBA) - Nesse programa de educação? No *Por um lugar ao sol*.

(RF) - E esses dois são da Raiz ou são da Globo?

(JBA) - O *Por um lugar ao sol* é da Globo. O *Herança* é encomenda da Globo para a Raiz, é polêmico de quem que é o filme. A Assunção diz que o filme é da Raiz, não sei.

(RF) - Então, eu tenho a informação que ele está na Raiz em 16.

(JBA) - É da Raiz. O filme é da Raiz e foi produzido para a Raiz como programa especial da Globo, foi exibido no filme da Raiz.

(RF) - E o *21 de julho*? De 83, exibido no Sindicato dos Metalúrgicos.

(JBA) - Esse foi o seguinte, tinha um movimento dentro do Sindicato dos Metalúrgicos para tentar uma saída política do Joaquinção, ele era o pelego do sindicato. Então o pessoal tentava derrubar o Joaquinção toda hora e ninguém conseguia, aí teve um movimento dentro para criar novas lideranças e superar coisas e alguém sair como candidato natural, com apoio dele também, para superar a coisa. E pediram para eu fazer um filme sobre uma greve de 21 de julho na área metalúrgica com a liderança do Sindicato onde tinham esses jovens líderes. Aí eu fui lá e fiz o filme, dei para eles, mas

eu não tenho relação com isso. Nem me interessa por esse filme. Foi uma ajuda minha para esse pessoal, com os quais eu não concordo de maneira alguma. Depois eu também me distanciei desse Movimento.

(RF) - Eu vou caminhar para uma outra fase da sua carreira, a quinta fase, que é o *Céu Aberto*, o primeiro que foi feito para ir para o cinema. É o primeiro documentário que você faz que vai para o cinema.

(JBA) - Isso. É um longa-metragem.

(RF) - O processo de produção como foi?

(JBA) - O processo de produção foi igual ao do *Greve!* Quando o Tancredo veio para São Paulo, me deu a “louca” em cinco minutos, que eu queria filmar aquilo que naquele momento era muito importante aí eu comecei a ligar para as pessoas e em dois, três dias já estava com a produção levantada, tudo pronto, câmera, negativos, gravador, equipe e até algum dinheiro para poder viajar. Eu acho que em três dias eu já estava com tudo montado.

(RF) - De onde veio esse dinheiro?

(JBA) - Não lembro mais.

(RF) - Naquela época era mais fácil que hoje?

(JBA) - Tem médico que eu não lembro o nome, que é um dos produtores, uma distribuidora de videocassetes também deu dinheiro para a gente, a “Video Clube Brasil” eu acho, tem na ficha-técnica o nome.

(Paulo) - Era dinheiro mesmo?

(JG) - Não era rolo, fita, ticket, nada? Era dinheiro mesmo?

(JBA) - Deles foi dinheiro. Eles me deram um adiantamento para ajudar a fazer o filme e eu me comprometia que ia deixar eles distribuírem o filme. Então entrou esse dinheiro, os negativos eu consegui através do médico que tinha uma experiência cinematográfica também, esqueci o nome dele.

(RF) - Armando Lacerda?

(JBA) - Não. Armando Lacerda é um cineasta de Brasília que fez a produção do filme lá em Brasília. O filme é todo da Raiz com a ajuda desse médico e da locadora Vídeo Cassete do Brasil, que foi a primeira distribuidora do filme em VHS. Então eu acho que em três dias eu estava com o filme todo armado.

(RF) - Então, o *Céu Aberto* foi rapidinho que o dinheiro entrou...

(JBA) - Foi. O *Céu Aberto* foi um processo, que eu fui passando, de uma certa transformação e exigência também com relação ao meu cinema. Isto é, eu achava que eu

tinha que ir aprofundando e tornando mais... Enfim, não sei se era mais complexo, mas atendendo um pouco a época e aprofundando aquela própria experiência cinematográfica. Então no *Céu Aberto* eu disse: quero fazer um épico brasileiro, eu acho que é um momento muito importante de mudanças no país. Quero fazer em 35 mm – que é coisa rara no documentário, ainda mais na minha carreira eu nunca gostei muito, em documentário. O pessoal fazia curta-metragem e eu não fazia por quê? Porque eu queria fazer com 16, com liberdade e tal. – aí eu escolhi 35 mm e falava para o Chico Botelho, que era o fotógrafo, “não vá correr atrás de nada, se tiver alguém correndo eu quero ver, eu quero filmar as pessoas correndo. Quer dizer, repórter correndo, essa agonia e tal. Eu quero ter uma postura de quem está vivendo aquele momento e está tentando entender o que está acontecendo ali” e tal. Eu me propus uma experiência muito diferente.

(RF) - De tudo.

(JBA) - É. De tudo. Eu não perdia nunca esse viés meu de intervenção. Eu trabalhava muito com esse feeling de ficar muito ligado na filmagem, como, por exemplo, na Praça da Liberdade, as pessoas se matando ali, aquela grade com as pontas, feito lança, e as pessoas se sentindo mal e eram passadas de um lado para o outro e machucavam nas lanças, era um terror impressionante, era uma atrás da outra. E aquela aristocracia mineira, lá na sacada do Palácio, assim (gesto de braços cruzados, olhando de cima) fria, olhando, e as pessoas se matando lá embaixo. Eu fui o único câmera que filmava aquilo e desviava e filmava as pessoas lá na sacada, e na montagem, é claro, que tudo era uma antena paralela de pessoas na sacada olhando friamente a população se matando ali, tentando entrar no Palácio para ver o Tancredo morto. Só o meu filme, nenhuma outra reportagem, ninguém fez isso. Outra coisa: eu estava na estrada, vi um andarilho com uma bandeirinha aí eu mandei parar. O meu feeling, geralmente, funciona muito assim: “esse cara está a pé com bandeirinha indo na direção do Del Rei, ele vai lá no enterro do Tancredo, vai lá para o enterro. Então o que significa isso? Que loucura! O Tancredo é popular e esse cara está indo para lá, pro enterro.” Aí eu parei, já mandei ligar a câmera e desci do carro já com o Chico filmando. O jeito de eu filmar com as perguntas que eu fiz a ele foi direta, quer dizer, ele confirma que vai ao enterro e eu pergunto: o que você espera do Brasil hoje, com a morte do Tancredo? Ele fala uma frase que eu acho que tem muito haver com a política brasileira. “Eu espero que os políticos não faltem com sua responsabilidade, que façam aquilo que precisa ser feito.” Então foi uma análise - que era direta - , exatamente da política brasileira e aquele momento brasileiro. A população não estava fazendo uma revolução, não estava querendo mudar os dirigentes políticos, não queria revolucionar o país, não queria impor líderes populares, não queria ter o seu próprio representante enquanto classe, enquanto operário, enquanto gente humilde na política, não, a política era um extrato separado e a população queria que ela funcionasse. Só isso. A frase era exatamente isso e era o que estava acontecendo no Brasil. A população não estava querendo fazer revolução nenhuma, não estava fazendo nada, ela só queria que os militares e os políticos tomassem conta direitinho daquilo lá. Isso era uma coisa, a segunda é uma percepção também de que os políticos estavam muito perdidos naquele momento. Então no pátio da Igreja, depois do enterro do Tancredo, estava todo mundo lá, os políticos, a elite brasileira estava lá então eu combinei com o Chico Botelho “Chico, vamos filmar, você vai com a câmera e eu vou com o microfone e faço uma pergunta para o político. Quando ele for responder você vai embora com a câmera.” Eu queria desconcertar, aí eu perguntava “Bom, o que você está achando desse momento?” E quando ele começava a

falar o Chico saía com a câmera, ia embora. O cara não sabia o que fazer, cortava e ia embora. Aí eu ia para outro. Era impressionante. Aí, na montagem do Waltinho Rogério foi maravilhosa, ele pegou tudo isso ele fez uma montagem num sincretismo daquela coisa toda e tal, do sino batendo ali, com a pessoa ameaçando falar e cortava, e todo mundo, estava todo mundo lá perdido, parecia um pátio dos milagres sem milagre. É uma experiência muito forte.

(RF) - E o que você esperava João? Porque você está desde 64, vem o golpe e aí aquela decepção com várias coisas, você começa a bater e começa a chegar num momento em que aquilo que você estava tanto esmurando começa a cair. Como você estava com relação ao isso? O que você estava achando de todas aquelas posturas políticas da abertura?

(JBA) - É engraçado porque eu nunca tive um momento de muita felicidade com relação a este processo. Basta ver *A Próxima Vítima*. *A Próxima Vítima* é 1982, 83, já no processo de abertura, ela já está colocada no filme, inclusive o policial militar quer dar a mão para o político, o político titubeia, não sabe se dá a mão para ele ou não e no final o policial, que é o Fleury, fala “esses tempos de agora são outros”. Na verdade a gente continua como a gente é. Eu já era crítico, inclusive o filme mostra bem que o discurso estava no palanque e a sociedade embaixo estava podre, era isso que eu estava querendo no filme. Quem vem o *País dos Tenentes* também depois, vê como é que a política, a relação com o Estado continua com forma diferente: é o velho general não quer prestar o serviço para a política nacional, mas o neto dele presta. E já é na Democracia, então há até uma comemoração da Democracia, mas a empresa alemã ganhou a concorrência e tal. Quer dizer, mudou a ditadura, não é ditadura mais, é democracia, mas toda a estrutura do poder continua extremamente viciada e espalhada pelo poder econômico mesmo, pelas relações que o poder econômico estabelece com o mundo da política. E é isso que aconteceu no Brasil. Pode ver, *País dos Tenentes* é de 87. Aliás, é muito engraçado porque o bisneto do General tenta reviver a rebeldia do General, nos anos 20, então ele foge. Ele não tem consciência disso, mas é uma representação. Ele gosta dos meninos de rua, os meninos pulam o muro, entram na casa do general e tal, a polícia persegue. E o menino, que se dá com eles, foge junto com eles, desaparece e o avô fica desesperado. No final do filme o menino reaparece com os meninos de rua e entram na casa e são recebidos a bala. O segurança atira e mata vários meninos, o bisneto consegue se salvar e o velho fica desesperado no meio daquele tiroteio, gritando por ele, André, André. O menino corre para ele, ele chora e tal. O final do filme é a festa de comemoração da empresa que ganhou a concorrência, apesar do general não ter ajudado, o neto ajudou. Na festa, está aquela mesa na grama, no jardim, cheio de bolo e comidas. Aparece o André com dois meninos de rua, um pretinho e o outro clarinho e tal. Eles entram roubando doces na mesa e todo mundo achando graça daqueles meninos pegando doce, riem e tal. Quer dizer, nós estamos na Democracia, os meninos enquanto classe não são bem vindos, mas um ou outro, pinçados pela aristocracia, esses a gente aceita. Mas, não venha como classe. Então você vê que eu não tinha uma ilusão, desde 1982 com o *A próxima vítima* eu não tinha ilusão daquele processo. E no *Céu aberto* eu tinha uma visão da importância que foi a costura política para fazer a transição política, eu não tinha ilusão com relação ao que aconteceu no Brasil.

(RF) - E o fato de ter sido o seu primeiro filme documentário para ser distribuído no cinema? Você tinha alguma expectativa?

(JBA) - Eu queria que fosse exibido, até porque eu tinha uma briga, uma luta dos documentaristas, eu mesmo alimentei essa briga há muito tempo e tal. Tinham os festivais de Cinema, os longas-metragens de ficção passavam lá na sala nobre e os documentários passavam num lugar bem horrível. Se fosse porão era melhor ainda, numa universidade, num porão qualquer, projetores de 16 mm vagabundos que quebravam, não ia ninguém, mesmo os filmes que tinham muita repercussão na sociedade. Então eu brigava muito contra isso. Mesmo que eu tivesse sempre filmes de ficção, os meus filmes de ficção sempre estiveram nesses festivais, estavam em Brasília, em Gramado, Rio, mas mesmo assim eu brigava porque quando eu tinha filme de ficção ia para a sala nobre, quando era documentário eu ia para o porão. Aí nós começamos a fazer documentário em 35 mm para entrar no circuito e nos festivais e passar na sessão nobre. Naquela época nós acabamos inaugurando esse processo, essa coisa do cinema documentário brasileiro passar em cinema, que eram os meus filmes, os filmes do Bodansky, os filmes do Coutinho, do Waldir de Carvalho, que acabaram ocupando um espaço grande no cinema. E iam bem no cinema, relativamente bem. Isso começou no meio dos anos 80, exatamente naquele momento de final da Ditadura e começo da Abertura, esses filmes todos são dali. Hoje você vê qualquer garoto que está começando, fazendo o primeiro filme, um documentário e está exibindo o filme no cinema.

(RF) - A coisa mudou. O *Cubatão Urgente* foi para a Cultura né?

(JBA) - Foi da Cultura, foi um pedido, eu fui convidado para fazer. Tinha havido aquele incêndio na favela.

(RF) - Foi incêndio na favela então?

(JBA) - O oleoduto incendiou a favela toda e a Cultura me pediu para fazer rapidamente um especial. Eu fui lá, cheguei de manhã, filmei, filmei no outro dia de manhã, fui embora, editei, três dias depois estava no ar.

(RF) - E qual foi o enfoque que você deu mais?

(JBA) - É um filme de impacto, de muito pouco tempo e de impacto. Então, uma das coisas do filme era o desencontro da política com a questão da sociedade, isso é muito evidente no filme que foi uma coisa que eu percebi na hora e trabalhei esse lado. Mas, tem um lado ao mesmo tempo terrível e maravilhoso que é seqüência que eu fiz com o líder da comunidade, eu pedi para ele ir ao local, passando por um corredor, uma calçadinha que entrava na região, para ele me contar em cada lugar o quê que era e quem morava lá. Ele falava “aqui morava fulano, aqui outro fulano, aqui era a igreja”, e tal, “aqui era o barracão comunitário, a gente passava filmes aqui.” Só cinzas no chão, “Aliás, um dia antes de queimar aqui nós passamos um filme”, “e que filme que era?” “*O Homem que virou suco*”. Eu não sabia se eu gostava ou se ficava arrasado com isso.

(RF) - Deve estar lá na TV Cultura, né?

(JBA) - Deve estar lá.

(RF) - *Reforma Administrativa*?

(JBA) - Esse foi um filme institucional, feito para o Alberto Goldman que era da Secretaria de Administração do Estado. Esse filme não tem importância nenhuma. É um institucional sobre uma proposta de reforma administrativa, um tema gelado, institucional.

(RF) - *O Independência*?

(JBA) - No *Independência* eu fui convidado pela Fundação Itaú para fazer um filme sobre a cultura na raiz da independência. Aí é cheio de idéias também, tem toda uma idéia minha a respeito daquela época, onde eu mostro que a própria vida dos artistas que retrataram o Brasil, pintaram as caras dos brasileiros e as paisagens brasileiras de certa forma ajudaram a criar uma cara do que era o Brasil, ajudaram a criar a idéia de uma nacionalidade. E também a burguesia nascente no Brasil, os empresários que tinham negócios no Brasil tinham interesses. Tudo isso foi criando um caldo, no sentido de criar uma nacionalidade, a idéia de uma nação independente, uma nação muito diferente da portuguesa. Com relação ao Fico, tem essa visão também um pouco Tancredista da coisa, que eu fazia a leitura que havia ali uma costura social que se articulava com a própria monarquia, pensando em superar a monarquia e superar a dependência com relação à colônia. Então parecia um pouco a transição política brasileira.

(HV) - Mas não superava né? Ficava aquele embate eterno.

(JBA) - Não. Sobe um degrau, mas fica ali, carrega os problemas um pouco mais para frente. Tiram os militares, mas deixam ali os problemas para resolver depois. E impressionante isso aí, de quando que é?

(RF) - O *Independência* de 1991.

(HV) - Isso para o Itaú?

(JBA) - É. Eles me mandaram um texto mas, eu escrevi um novo roteiro e tudo bem. Foi muito curioso.

(P) - João, para você é muito diferente o processo de você filmar alguma coisa que você gostaria de fazer ou ser convidado?

(JBA) - Eu não sei. Eu sou assim, me pedem para fazer, eu vou lá e mexo tudo. Como nas vezes da Globo como, por exemplo, esse filme sobre educação que não passou, eu fui convidado para fazer, eu não estava nem na Globo mais. Eles tinham interesse em fazer um *Globo Repórter* tentando uma análise do sistema educacional brasileiro e tal, aí eu mudei tudo. E como ela diz, eu quis o filme, e era muito bonito o filme, era forte e tal. Mas nessa vez eu entrei pelo cano porque o filme não foi para o ar, eu só recebi. Mas, eu tenho muito disso, eu não me incomodo se me chamam para fazer alguma coisa porque eu fico desesperado para encontrar uma maneira pessoal de fazer. Se eu não acho, às vezes até esqueço do filme, como o *21 de Julho*, esse *Reforma Administrativa*, apago da minha memória, porque são filmes que não têm empenho pessoal.

(RF) - O *Reforma* foi produção da Raiz?

(JBA) - Foi.

(RF) - João, depois você passa um longo período, são dez anos pelas minhas contas, sem filmar documentário. Vem o *Ontem, Hoje e Amanhã* em 98...

(JBA) - Que também é um filme institucional.

(RF) - Também é?

(JBA) - É um filme sobre a reforma da igreja da matriz em Piranópolis e tal. Foi muito curioso, gostoso.

(RF) - Aí já é a Oeste? Já é produção da Oeste?

(JBA) - Não. É da Raiz. Isso foi antes da Oeste. Eu só tenho o ano dele, não tenho mais nada.

(RF) - Você foi o diretor? Foi roteirista?

(JBA) - Fui diretor, fui tudo.

(RF) - Foi digital?

(JBA) - Não. Foi filmado em Beta analógico, não foi digital. Esse filme foi gostoso, tem algumas coisas típicas do meu trabalho, mas sabe quando você faz o que você sabe para ganhar dinheiro? É isso.

(RF) - No começo, nas primeiras leituras eu achava que você tinha sofrido uma grande decepção com a abertura. Porque você produz, produz em cima da briga com a ditadura, aí vem a abertura, não tem mais a ditadura e aí você dá uma sumida, pelo menos no documentário, não vou entrar no mérito da ficção, você pára de trabalhar. Agora, falando de *Céu Aberto*, você já não estava mais esperando, não foi uma grande decepção, você já sabia como era a coisa. O que aconteceu? Que você saiu do documentário. Você até volta com o *Tronco*, vai caminhando ali, mas é sempre ficção. E o documentário? Foi o Vlado? Foi a questão da Embrafilme?

(JBA) - Acho que não. Eu também fiquei um pouco desarmado na verdade, porque eu acreditei muito, lutei, fiz tudo o que eu podia, que estava no meu alcance pela questão pela abertura política, fiquei numa posição política que eu achei que era correta naquele momento, que foi vitoriosa, tendo eu razão ou não foi, que é a abertura democrática ampla. Passado este período, a minha posição já não tinha mais importância, então o *Céu Aberto* já é um filme de observador, é um filme que você fica observando as coisas, tirando o máximo de informação, tentando revelar o máximo do que está acontecendo. Porque o filme anterior que é *A próxima vítima* eu já tinha sido crítico ao próprio processo de abertura, até o Guarnieri fala disso: “O João mostra muito bem, todo mundo pensa que está tudo muito bem, que a política está muito bem agora, mas vá ver o filme e você vê que não está nada bem.” Então 85 é um filme de observação, eu fiquei desarmado porque eu não queria me voltar contra a abertura política e ao mesmo tempo eu estava um pouco desgastado com aquela abertura. Eu acho que isso me fez também

sair do documentário porque no desgastar com a abertura política, eu não queria o quê? Continuar fazendo filme de cunho social agressivo, não achava que nada disso era importante naquele momento e eu não tinha mais o Establish como inimigo político. Não tinha, eu me relacionava com ele, insatisfeito, mas me relacionava com ele, não o tinha como inimigo mais. Então eu acho que é um momento de silêncio comprido e que agravava pelo fato também de que o Collor acabou com a minha carreira em 90. que eu estava preparando um filme sobre o Vlado, eu já contei isso.

(RF) - Não. A gente ainda não chegou nessa, vamos chegar agora.

(JBA) - Ele me pôs num silêncio absoluto e aí eu me auto-exilei, fui embora, fui para o interior, fiquei no interior em Goiás, sozinho. Foi silêncio absoluto, não foi só o silêncio documental. Quando eu retomei, eu retomei tentando retomar a minha carreira e tinha poucas idéias cinematográficas, essa é que é a verdade, eu tinha poucas idéias, eu tinha uma vontade louca de voltar a filmar. Por isso que eu fui buscar lá atrás o que era um projeto lá dos anos 60 e antes eu filmei *O Cego que Gritava Luz* que era um pouco a minha história, mas eu tinha poucas idéias sobre o que era o cinema naquele momento, o que era ficção, mas com vontade de volta a filmar. Aí comecei a pegar gosto depois do *Tronco*, que aí eu voltei a filmar. Eu fiz o *Caso Matteucci* que já provocou bastante, o próprio Jean Claude colocou na lista dele dos filmes que ele queria debater naquele ano, que ele iria discutir nas conferências dele, porque retomava um pouco a minha linha, já tinha uma presença minha forte da maneira de filmar, checagem da realidade, confronto meu com as autoridades, com o Juiz, com promotor, por exemplo.

(RF) - Eu vi o filme, na Globo.

(JBA) - Outra coisa também, quebrando valores, com a câmera na mão, plano super fechado, eu mesmo filmando.

(RF) - Já mini DV, já digital né?

(JBA) - Já digital. É um filme que eu mesmo começo a quebrar coisas do jeito que eu gosto. E provocou até reações contrárias também. Teve um dia, por exemplo, que teve um cineclubista do nordeste que viu o filme e disse “João, eu sou maior fã seu, se pegar os filmes que eu mais gosto tem vários seus que estão na minha lista,” e quase chorando emocionado, “mas isso não é filme, porque treme tanto?” E ele no debate quase chorava de emocionado e começava a falar de outros filmes meus. Eu ficava escutando aquilo e falei para ele “Olha, você vai me desculpar no seguinte, você gosta muito dos meus filmes, mas você não é obrigado a gostar dos meus filmes, e nem é obrigado a gostar desse. Agora, você gostar ou não para mim não altera nada, porque eu não vou fazer o que você gosta. Eu não estou aqui para fazer o que você gosta, eu estou aqui para fazer o que eu acho que eu tenho que fazer. Se eu fizer aquilo que você gosta, eu não sou cineasta, sou criador. Então você não gostar do filme para mim não tem importância, se ninguém gosta, eu continuo gostando. E aí? Quem que está certo? Quem que está errado?” Então eu vi que estava retomando a minha verve documental. E depois eu fiz o *Vida de artista*.

(RF) - Como você ficou sabendo? Ou já sabia do Caso Matteucci?

(JBA) - O Matteucci eu ia filmar ficção.

(RF) - O *Veias e Vinhos*.

(JBA) - O *Veias e Vinhos*. Porque tinham me indicado esse livro, eu conheci o autor, li e tal, gostei e quis fazer. Mas como era baseado em fatos eu fiz o que eu tinha feito No tronco também, que, aliás, é muito interessante, eu fui lá na região e documentei também. Só que eu não montei o documentário porque aí tinha um problema, que a família estava entrando com uma Ação contra mim. Então eu não quis fazer o documentário, peguei o material documental e dei para um professor - um cineasta que é da Universidade Católica de Goiás - dei para ele usar o material no making off e eu saí fora porque houve a Ação contra mim, uma Ação Criminal. Porque diz que eu estava denegrindo o nome do coronel e tal, porque ele era o coronel máximo daquela região, o patriarca do norte de Goiás, então acabei não fazendo. Mas no caso do *Veias*, eu antes de filmar, resolvi fazer o documentário, e no documentário eu tinha experimentado o digital no *Rua 6 Sem Numero* e fiquei muito desarmado com aquilo e comecei a falar muito daquela camerazinha digital, a mini-DV, comprei uma mini-DV na época da filmagem do *Rua 6 Sem Número*, eu filmei muita coisa com a mini-DV ajudei a fazer o making off, eu mesmo filmava e tal. Eu fiquei entusiasmadíssimo com aquilo. E fiz um projeto radical que era *O cineasta e sua câmera*. Eu dizia o seguinte, está um avanço tecnológico, a câmera no momento elas têm tudo, foco automático, luz automática, tudo automático. É assim? Então está bom, então faça tudo. Eu só vou ser criador, eu ponho isso tudo na minha mão e você faça foco, você arrume luz, faça tudo, eu não vou mexer em nada. Então punha tudo em automático, punha a câmera na minha mão e filmava como se a minha mão fosse uma grua e queria filmar tudo pertinho, queria filmar a boca das pessoas, o olho e tal. Quer dizer eu queria fazer uma checagem da própria tecnologia, ao mesmo tempo pensando que as mudanças tecnológicas do cinema acabam incentivando mudanças na linguagem narrativa, o cineasta começa a aproveitar aquilo e começa a inventar coisas. Eu cheguei a inventar, mas checando, colocando a tecnologia na parede. Então o filme é todo feito assim *O caso Matteucci*, uma câmera na minha mão, ângulos fechados e eu não mexia em nada. O cara estava no escuro, estava na rua, sol estourado, entrava dentro de casa, eu entrava junto e quando entra escurece tudo, aí a câmera vai corrigindo, etc, tudo faz parte, eu acho lindo isso. Porque não tem mistificação entendeu? Você está brincando com a tecnologia, o cinema é tecnologia também.

(RF) - É a humanização da câmera? Ela erra também?

(JBA) - E da tecnologia. Eu acho lindo isso. E também, até chegar no final com o promotor, que o promotor é o próprio Estado falando e eu fico questionando ele o tempo todo e ele bravo comigo me pressionando e eu com a câmera lá filmando, como eu sempre gostei e como eu sempre fiz na ditadura. Não me peça para desligar a câmera que eu não vou desligar, para mim o mais importante é câmera. Como eu sempre falo nessa discussão ética de o que pode ou o que não pode filmar, eu sempre fui contra isso, pode filmar tudo. Agora, como vai para o ar? Você pode discutir depois. Mas filmar, tem que filmar tudo. Tudo o que der vontade, você tem que filmar. Não pode filmar gente na rua? Porque que não pode filmar? Você passa e olha. Então eu posso ir com a minha câmera e filmar. Agora, como eu vou fazer isso, se na hora de exhibir eu vou ter que tampar essa pessoa, para não ser reconhecida, se eu posso eu posso exhibir agora, em determinado momento, o que vai significar isso, isso tudo é outra discussão. Não aceito essa discussão ética que durante muito tempo paralisou o documentário brasileiro, as

peças não filmavam as coisas porque “vai filmar a pessoa numa situação ridícula, etc”, aí eu falo “mas é engraçado, olhar você pode né?”, a pessoa numa situação ridícula você olha, vai para casa com aquela lembrança, aí você não filma e a televisão filma, usando o ridículo dela, expõe a pessoa e não acontece nada. Quer dizer, para a televisão não tem problema ético, mas para cineasta tem.

(RF) - Então você tem gostado de digital e vai ficar com ele um bom tempo né?

(JBA) - Tenho. Vou filmar muito, eu estou com um outro projeto agora de digital e estou com muito material filmado por mim, neste projeto *Cineasta e sua câmera*.

(RF) - Que é a continuação do *Vida de Artista*? Do *Caso Matteucci* você foi para o *Vida de Artista*?

(JBA) - Isso, para o *Vida de Artista*.

(RF) - Surgiu, você conheceu lá?

(JBA) - Também, é outra coisa. É um personagem de um artista popular rebelde, marginalizado, genial, belíssimo artista, barroco, toda a cultura dele é barroca com relação à Igreja e tal.

(RF) - Santos

(JBA) - É um cara pobre, quase um miserável, mora num lugar miserável, um excelente escultor, excelente pintor, rebelde, alcoólatra, e não abre mão dele. Então eu me identifiquei completamente com ele e fiz um filme com essa identificação com ele. Onde o retrato dele é cruel, é ele do jeito que ele é, inclusive tem seqüências que eu falo para ele “olha, eu te filmei bêbado no chão”, “não, mas sou eu mesmo, você tem que filmar mesmo. Se você não me filmar bêbado não sou eu.” Porque na cidade ele é assim. Tem a seqüência que ele desaparece que eu saio procurando ele, as pessoas sabem que ele bebe, “deve estar caído em algum lugar”, “ele está no bar ali”, então é uma seqüência que é linda, eu procurando o artista. E esse filme acabou tendo muita repercussão, eu ganhei o Festival do Rio, de melhor filme. E foi pioneiro porque era um veterano usando tecnologia digital, mini-DV e tal, já era uma discussão sem fim. Tinha muita gente que falava “você fica aí usando esse negócio de digital, isso não é cinema!” Aí eu falava “cineasta é preconceituoso!” Quando passou de mudo para sonoro, não é cinema; passou de branco e preto para colorido, acabou o cinema; quando o cinema passou para outra coisa, cineclubes, sei lá; depois veio a televisão, acabou o cinema; mas a televisão é cinema! É a tela, passa tantos quadros por segundo, é editado. Isto é, televisão é cinema. Só não é cinema quando é uma transmissão direta num evento feito ali para isso, é uma transmissão direta, aí é um processo de transmissão. Mas o resto, novela, documentário, reportagem, o que é isso? É tudo cinema. Qual é a diferença que tem? Nenhuma diferença. A única diferença que tem é que o suporte é diferente, mas cinema tem quantos suportes possíveis? Mas toda a tecnologia e a concepção são cinematográficas.

(RF) - E esse projeto vai ter continuação agora?

(JBA) - Eu quero continuar sim, agora eu estou retomando a minha vida. Eu estava com uns projetos também, um documentário e um longa de ficção, e estou planejando primeiro fazer um documentário sobre essas experiências minhas. Tem muitas coisas que eu filmei nesses anos que estão inéditas, eu tenho que montar isso aí e eventualmente usar trechos dos meus filmes anteriores e tal, inclusive falando um pouco dessa minha trajetória, a questão do método, as polêmicas, tudo. Eu estou com a idéia de montar isso.

(RF) - Para fechar então. Vamos falar um pouco do *Vlado*. Porque o *Vlado* virou um documentário se o projeto inicial era ficção?

(JBA) - É complicado. A história do Vlado, você sabe que em 90 eu tinha preparado depois do *País dos Tenentes*, um filme que foi muito bem na Europa, provocou muita polêmica, eu fiquei em vários lugares debatendo o filme. Aliás, o *País dos Tenentes* era entendido na Europa como eu queria, era o fim de um ciclo revolucionário, era computar uma entrevista no Estado naquela época, antes do Muro de Berlim. Eu achava, a visão que está no filme é que a Esquerda vai para o Estado, e no Estado se corrompe. É a história do general. Ele se corrompe e não tem como sair mais, vai acontecendo, é isso que está no filme, está apodrecendo em vida. Então, na verdade é aquilo que ia morrer, aquilo que ia acabar. Um ano depois cai o muro de Berlim. E é engraçado porque no *País dos Tenentes* tem uma sequência que cai o muro lá do quarto do general, cai a parede dele com gente derrubando e no fundo tem a insígnia da Revolução de 30. Então, lá na Europa os jornalistas ficaram alucinados com o filme, eu tive vários debates com os jornalistas, depois eu fui convidado para várias Universidades para debater o filme. Porque o filme foi feito antes e a leitura que eles faziam era a que eu queria. De que o muro de Berlim tinha revelado a podridão que estava o Estado montado pelos revolucionários, no começo do século XX. Então eu estava com o prestígio alto lá e por causa disso consegui para fazer os filmes sobre o Vlado, eu consegui co-produção na Espanha, co-produção em Portugal, consegui na Iugoslávia o produtor para filmar a infância dele durante a guerra, consegui uma aprovação em Londres e tal, estava conversando com o Klauss Maria Bra para fazer o Vlado, no auge da carreira dele, ele tinha acabado de fazer o Mestiço. E tinha gostado muito da idéia, tinha visto esse meu filme na Europa, chegou aqui falando que queria me conhecer, tal. Aliás, ele e o outro Maria também que era o José Maria Vonté, os dois vieram para cá e na primeira entrevista que deram no jornal, os dois conheciam filmes meus e diziam que queriam me conhecer. Tanto é que eu estive com os dois, conversei com os dois. Eu e o Maria Vonté ficamos combinados de tentar fazer um filme, mas ele estava doente e nunca mais filmou. E o Klauss estava convidado para fazer o Vlado e estava topando, estava em negociação. Aí o Collor bloqueou e a minha carreira acabou no auge dela, em 90. Não é que acabou assim criou dificuldades, mas acabou completamente. Eu era como um curta-metragista começando a minha carreira, não tinha onde começar, eu não tinha onde filmar, não existia mais cinema. Foi um arraso completo, eu perdi tudo. Aí eu vendi um sítio que eu tinha aqui, em dólar, peguei os dólares, coloquei numa mala, peguei o meu carro e coloquei coisas pessoais e a minha “olivetti” portátil pequenininha, - porque eu escrevia muito -, coloquei debaixo do banco, peguei roupa, uns livros meus e fui embora. Fui embora para uma cidadezinha de Goiás onde o meu irmão tinha uma fazenda, comprei uma fazendinha e virei fazendeiro. Formei a fazenda, ela valorizou demais porque chegou asfalto, chegou telefone e tal, quadruplicou de preço, eu vendi e fui para o Mato Grosso, comprei uma fazenda grande, enchi de gado e tal. Mas a cabeça não parava e eu comecei a escrever, escrever e me deu uma loucura de

filmar. Aí eu fui desconstruindo tudo, comecei a vender tudo, vendia lá e comprava uma menor em Goiás, vendia aquela e comprava outra menor. E fui desconstruindo essa breve carreira bem sucedida, porque se eu tivesse ficado lá, eu era um fazendeiro rico. Eu fui destruindo isso tudo até ter um sítio lá em Pirenópolis, que esse eu estou tentando segurar. Tudo isso porque eu não agüentei, eu falava “eu abandono a fazenda, se os sem terra quiserem tomar conta, pode tomar pelo amor de Deus” e tal. E fui filmar o *Cego que Gritava Luz* lá em Brasília. Quer dizer, nove anos depois do *País dos Tenentes*, então são nove anos sem filmar, desaparecido. E mesmo quando eu filmei o *Cego que Gritava Luz*, eu continuava lá porque eu tinha que administrar o desmanche.

(RF) - A transição.

(JBA) - É. E demorou. Até vender, pegar uma parte do dinheiro, comprei uma outra em Goiás, no meio da filmagem do *Tronco*, eu vendi a outra também, comprei o sítio em Pirenópolis, que é o que eu fico lá.

(RF) - E você ficou pensando no projeto do *Vlado*? Ou sumiu?

(JBA) - O projeto do *Vlado* ficou aquela coisa engasgada, eu fiquei muito mal com essa história. O filme do *Vlado* teve tanta dificuldade em todo o processo no Brasil. No exterior eu conseguia apoio e aqui no Brasil era só problema. Então, na verdade, eu perdi um pouco a vontade de voltar a esse filme, essa ficção. Quando chegou em 2005, nós fizemos uma reunião, os amigos do Vlado, e perguntamos o que íamos fazer nos trinta anos da morte dele. Aí na hora, sem pensar, eu falei: vou fazer um filme, vou fazer um documentário. De certa forma para mim era uma maneira de participar e uma maneira de tirar aquele problema também.

(RF) – Expurgar.

(JBA) - Eu sou documentarista, vou fazer um documentário, não tenho obrigação de fazer ficção. As pessoas até hoje me cobram, “quando vem o filme?” “Mas que filme? O filme está aí, é esse.” E foi isso o que aconteceu, eu me propus fazer um filme muito pessoal e também obrigando os meus amigos a serem muito pessoais. Que era o diferencial, isto é, eu falei “essa história eu conheço, então nenhum amigo meu vai conversar comigo para tentar me convencer de nada e nem de contar coisas que eu já sei.” O depoimento dele só vai ter interesse se o depoimento for muito profundo e muito pessoal, de uma maneira que só para mim ele fizesse. Isto é, eu queria uma coisa vivencial, queria que o telespectador vivesse a coisa junto com ele, que ele permitisse essa vivência: O que era viver aquilo? O que era ser torturado? O que era ser preso? O que era viver aquela época. Então é uma coisa vivencial não-explicativa.

(RF) - Por isso aquela câmera na mão? Por isso essa estética, essa câmera fechada, é por isso?

(JBA) - Super própria. Porque eu não queria nada que atrapalhasse, eu não queria outra imagem a não ser isso. Era o rosto da pessoa e a emoção dela ali se desnudando, na verdade. Eu tive duas exposições na Itália, uma em Milão e outra em Roma. Cinemas lotados e tal, inclusive o Fernando Birri estava lá em Roma, todo mundo aliás era do Brasil. Era uma choradeira no cinema e todo mundo super emocionado, na discussão, depois, muito emocionados, o Birri muito emocionado. Várias pessoas falaram que

nunca tinham visto um filme onde a questão da tortura fosse tratada de uma maneira tão pessoal, tão íntima. Porque os torturados não fazem isso. Os torturados contam tentando criar um distanciamento daquilo. E eu quebrei essa barreira na minha relação pessoal com eles. Tanto em Milão quanto em Roma, várias pessoas falavam isso. Essa carga pessoal, muito pessoal, que geralmente os torturados guardam para si e falam exteriormente. Então ali não, ali eles se revelam mesmo. Isso é muito bom, acho que é por causa disso, é projeto que eu pensei muito em fazer o seguinte, as pessoas me chamam muito para falar do Vlado e para falar da ditadura e tal, para falar dessa época, falar do *Hora da Notícia*, do *Globo Repórter*, Vlado e tal. E eu falo como eu estou falando para vocês, como uma verve, uma coisa meio vivencial. E como eu trabalho muito com as minhas idéias misturadas com essa prática política, cinematográfica e tal. É uma coisa meio complexa, muito difícil. Mas as pessoas gostam. Nos cursos, às vezes eu fazia conferências, o pessoal ficava vidradíssimo naquilo, então eu dizia “eu tenho que fazer um filme assim.” É a vivência, não quero denunciar ninguém, não quero condenar ninguém, não quer nada, quero passar essa vivência para eles. Então o *Vlado* foi pensado dessa maneira e funcionou, porque no cinema os exibidores colocavam - em todos os lugares - a sessão acaba e eles escutam os aplausos no cinema e as pessoas saem todas com o olho vermelho, chorando e tal.

(RF) - Dá um mal estar, quando eu fui no cinema, aquela câmera fechada e o peso dos depoimentos, chegou uma hora que eu já estava...

(JBA) - E olha, a moçada toda. Então falei que esse aplauso era uma coisa. Eu fui várias vezes na porta ver as pessoas saírem. Eu estava convicto disso, que os aplausos tinham haver com uma certa gratidão das pessoas por eu ter feito o filme. Muitas vezes isso era expresso para mim, na saída as pessoas falavam “muito obrigado”, e você via o olho vermelho, agradecendo por eu ter feito o filme. A minha geração porque resgata a experiência nossa e os novos porque finalmente começam a entender o que era aquilo lá. Então essa gratidão é muito forte, assim, entre os expectadores.

(RF) - E praticamente para fechar João, tem aquela pergunta né. Como você coloca a sua produção documental. Não a de ficção, porque para chegar até aqui eu fui ler sobre o *Cinema de retomada*, e o *Cinema de retomada* não fala de documentário, só fala de ficção. Mas como você coloca a sua produção documental, pós-95 dentro da produção de documentário geral? É porque a gente conversou mais sobre ficções, hoje no começo. E os documentários? Como que você está, se encaixa neles? Hoje, nessa última fase, agora.

(JBA) - Eu me considero um pouco “outside” desse meio. Eu gosto de documentário, vou ver os documentários, tal, mas não me identifico muito como são feitos os documentários. Às vezes gosto mais de um, gosto mais de outro, mas por outro lado eu também não sei se eu tenho alguma outra proposta nova para documentários. Eu só sei uma coisa, que na história do documentário brasileiro eu fui uma pessoa instigante, desde o começo. Desde 66 começou fora de qualquer padrão e que provocava, era instigante, rejeitado, polemizado, com uma obra que teve impacto estético e teve impacto numa relação forte com o social e com o político sem transformar esses filmes num objeto, numa corrente de transmissão de idéias políticas, de partido, ideologia. Mas hoje eu, sinceramente, não sei. Porque, de certa forma, eu perdi um pouco a minha práxis no documentário. Isto é, o que é uma práxis no documentário? É uma pessoa que está ligada na política, pensando em transformar as coisas e, ao mesmo tempo, me

permitia ter um lado crítico, um lado que era o meu cinema. Eu sempre fui muito crítico, eu não respeitava nem a militância. Não tem essa relação de respeito com a minha militância no cinema, não tem um alô à minha militância, não existe isso, eu acho que é isso que é interessante. Por outro lado, eu me sinto feliz também por não ter transformado o meu cinema numa corrente de transmissão, ninguém vai reduzir os meus filmes a isso. Isto é, cinema militante que você fica pregando a idéia política, graças a Deus eu escapei disso, os meus filmes são mais críticos. Agora, atualmente eu não sei, porque eu também não sei que país que é esse que eu vivo que mundo é esse, sem rumos, sem utopias, é uma panacéia muito grande. Na verdade eu vivi muito sob a guerra fria e com o fim da União Soviética, acaba a guerra fria, que precisava acabar mesmo, também a farsa da União Soviética precisava acabar. Mas o fato é que acabando, fica o capitalismo e não mudou nada. Pelo contrário, as forças ligadas ao capital ficaram completamente livres, a globalização se deu do jeito que as empresas querem, que os monopólios querem, os aglomerados são cada vez maiores, um engolindo os outros, os interesses são impressionantes, o domínio das grandes corporações sobre o mundo hoje é impressionante. O maior país capitalista faz o que quer no mundo, invade, não invade, bloqueia. E o mundo não conseguiu criar uma coisa nesse embate, nessa coisa de segurar o capitalismo e tal. E o que acontece? Nós vivemos numa sociedade que dia assim: o capitalismo agora é universal, o capitalismo está incorporando valores do socialismo. E é verdade, então está incorporando, mas ele não muda, a violência é muito grande, a miséria no mundo é muito grande, distribuição de renda é terrível, os países pobres continuam pobres, a população pobre continua população pobre. Esse é um problema, você não tem nem caminho, não tem força para lutar por nada, nem para enfrentar, nem para instigar nada. Se o meu cinema era mais instigante do que pregador eu sinto um pouco “o quê que é?”. Outro dia eu estava na rua, exatamente porque a minha vontade é contestar coisas e ser instigante. Eu já estava brigando contra essa idéia, essa barreira ética que criaram no documentário que eu acho um absurdo, eu lutava radicalmente contra isso e ficava até bravo com isso. Aí eu um dia estava no apartamento, passei ali e vi um homem de rua deitado na rua, na esquina do meu prédio, aí subi, peguei a câmera, liguei. E tinha uma mulher com uma criança, eu disse: eu vou filmar. Peguei a câmera e falei que ia filmar, gravei e fiz um papel para a mulher assinar como autorização para usar as imagens dela, mas primeiro eu vou filmar. Aí liguei a câmera, desci o elevador, passei pelo homem lá, e fui até a mulher com a criança e comecei a filmar. Perguntei para ela “olha eu queria filmar, queria que a senhora me deixasse filmar, eu queria fazer um filme sobre a criança também”, aí ela disse “não sei, porque depois os outros vão ver, eu não quero que me vejam aqui”. Eu falei “bom a senhora é quem sabe, eu tenho trouxe aqui um papel. E quem é que possa ver esse filme?”, “Ah meu pai.”, “Não. Mas seu pai não vai ver esse filme. Eu acho que não vai ver. Ele vai ao cinema?” “Não, não vai.” “Mas de qualquer maneira é o seguinte, independente, eu posso até nem exhibir, eu queria filmar e queria a autorização da senhora, trouxe o papel aqui” e tal. Aí veio um casal – ali era o João Batista filmando - e quando veio o casal e parou, eu já sabia o que ia acontecer. Peguei a câmera e girei para o casal porque eles ficaram do meu lado assim me olhando. “O que o senhor está fazendo aí?” Aí eu falei “Estou filmando.” “Mas o senhor está explorando essa pessoa aí!” “Que explorando?” “Desliga essa câmera!” “Não vou desligar.” E isso está tudo filmado. “Não vou desligar.” O cara punha a mão assim na frente da câmera, “O senhor não pode filmar a pessoa que está na rua, está expondo a pessoa” e tal. Eu falei “Quem é você para vir me dizer se eu posso filmar ou não posso filmar?” Esse debate está todo gravado. Olha, eu passei a ditadura inteira ouvindo isso, nunca aceitei, e agora na democracia é que eu não vou aceitar de maneira alguma, alguém que venha dizer para

mim o que eu posso filmar e o que eu não posso filmar. E tenho todo o debate. Ela chama a polícia, eu filmei ela chamando a polícia, e a polícia vindo para saber quem eu era, para dar documento e tal. Esse material está filmado e é inédito. Então esse tipo de coisa eu não posso.

(RF) - Que é o *Migrante* de novo, né?

(JBA) - É o *Migrante* de novo, mas é também de todas as imagens que eu filmei na Ditadura. Gente punha a mão na câmera e eu não desligava, porque era a minha arma também e ao mesmo tempo para mim, tudo o que ele fizesse era importante registrar. Para mim era um prazer imenso filmar uma pessoa querendo tampar a minha câmera, porque aí é que eu queria filmar mesmo. Porque ali é o meu dado provocador mesmo. E eu tive esse prazer aqui, porque questionava o senso geral dos próprios documentaristas brasileiros e essa hipocrisia da sociedade: você convive com essa miséria todo tempo, passa vendo pessoas catando e comendo coisas do lixo, mas não pode filmar porque vai expor as pessoas. Faça-me o favor! É uma hipocrisia imensa! E fica todo mundo paralisado. Você vê filme sobre catadores de rua? Moradores de rua? As pessoas ficam paralisadas, não filmam. Não pode filmar favelado. Por quê? “Porque ele está numa situação ali. Não pode filmar o bêbado porque está numa situação ridícula. Não pode filmar um morador de rua porque está numa situação tal. Tem que preservá-lo”. Tem que preservar o quê? Coloca isso no filme, discute a questão. Tem que filmar. Aí eu falei, a minha frase atual é “filmar sempre!” Tudo. Esse é o dever do cineasta, é obrigação dele filmar tudo. Tudo o que ele puder, o que ele quiser, que der vontade, tem que filmar tudo e não discutir. Se quiser discutir, discute depois. Porque daqui a dez anos não existe ninguém, não existe nem parente nem o morador de rua, nem eu. Pronto! O filme está aí, às vezes é um documento importante. Ele é um cineasta, ele tem que estabelecer a relação dele aberta com o mundo, o olhar dele. Se ele pode olhar, ele pode filmar. Então eu não sei, porque eu vivo um pouco nesse dilema, esse tipo de coisa, eu gosto muito de fazer esse embate com a sociedade, também embate ideológico com o mundo da cultura, com a política e tal. Mas ao mesmo tempo eu me pergunto que espaço que tem para isso? Qual o significado que isso tem hoje? É uma coisa que eu ainda não consegui resolver.

(RF) - Está em processo.

(JBA) - Não sei. Eu preciso voltar a filmar mais documentários. É o que eu quero fazer.

(RF) - Muito obrigada pela paciência...

(JBA) - Está gravando aí? Sobre uma coisa que a gente estava conversando agora. Esse momento agora é complicado porque ninguém sabe o que fazer, na sociedade, com as perdas. Com o fim das causas políticas maiores e tal, todas viram causas administrativas. Então como é você dá um prato de comida? Como é que você aumenta 2% do salário? São causas de política administrativas do Estado e tal. Hoje o que acontece? No mundo da cultura o que vai proliferando, é uma coisa que me incomoda muito também que eu estava falando no começo, que as experiências individuais não se socializam mais e isso acaba se refletindo no mundo da cultura, na própria produção cinematográfica, os personagens e tal. Então as experiências individuais são só

experiências individuais, você vai ao cinema e assiste a história de um indivíduo e fala “bom, é a história dele, não tem nada haver comigo.” Às vezes o tema é algo que se esgota nele mesmo. Às vezes o personagem dentro da própria história tem ações que servem para ele também, como quem diz “eu sei resolver a minha vida”, vai lá, dá um jeito, resolve a dele, mas a do amigo dele e a do colega igual a ele, não resolve. Quer dizer, os outros vão ter que encontrar a sua forma pessoal de enfrentar as dificuldades da vida porque não há processo de socialização das experiências vitais. Então é claro que há um dilaceramento da sociedade, dessa individualização absurda e faz de conta que isso é o coletivo. Na verdade é só um coletivo formal, só um coletivo formal porque a gente faz compra igual no supermercado, compra roupa na mesma loja, vai aos mesmos cinemas e tal, mas não tem vivência comum e nem as nossas ações ajudam a mudar essa vivência ou a sociedade. Eu não sei se é um problema de geração, mas eu acho que não, eu acho que é uma coisa mais profunda, é uma dificuldade de saber como melhorar esse mundo. Porque uma coisa eu acho que é importante, eu quero ver uma pessoa falar para mim que o mundo está bom. Mas se você perguntar para ela o que se faz para o mundo ficar bom, aí eu quero ver.

FIM