

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**A REPRESENTAÇÃO DA TRANSIÇÃO POLÍTICA NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO PAULISTA:**

análise de *Nada será como antes, nada?* de Renato Tapajós e *Céu Aberto*, de João Batista de Andrade.

DANIELA CHAHIN BARAUNA

**GUARULHOS
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

DANIELA CHAHIN BARAUNA

**A REPRESENTAÇÃO DA TRANSIÇÃO POLÍTICA NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO PAULISTA:**
análise de *Nada será como antes, nada?* de Renato Tapajós e *Céu Aberto*, de João
Batista de Andrade.

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharela em História da Arte
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: História da Arte
Orientação: Marina Soler Jorge

**GUARULHOS
2018**

Na qualidade de titular dos direitos autorais do trabalho citado, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita no Repositório Institucional da UNIFESP, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais, para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico desse trabalho para fins de divulgação intelectual da instituição.

Barauna, Daniela Chahin.

A representação da transição política brasileira no cinema documentário paulista: análise de *Nada será como antes, nada?* de Renato Tapajós, e *Céu Aberto*, de João Batista de Andrade./ Daniela Chahin Barauna. Guarulhos, 2018.

1 f.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientação: Marina Soler Jorge.

1. Cinema documentário. 2. Cinema político. 3. Transição nacional. I. Marina Soler Jorge. II. Título.

DANIELA CHAHIN BARAUNA

**A REPRESENTAÇÃO DA TRANSIÇÃO POLÍTICA NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO PAULISTA: análise de *Nada será como antes, nada?* de Renato
Tapajós e *Céu Aberto*, de João Batista de Andrade.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharela em História da Arte pela
Universidade Federal de São Paulo

Aprovação: ____/____/_____

Prof. Dr. Orientador
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. [Nome]
[Instituição]

Prof. Dr. [Nome]
[Instituição]

Dedico esse trabalho
à minha vó e minha
mãe, os maiores
exemplos de minha
vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Marina Soler Jorge, pelos conselhos acadêmicos, pelas atentas correções e, principalmente, pela liberdade que sempre me deu para as escolhas teóricas e de estruturação da pesquisa aqui desenvolvida.

Ao CNPq e à Fapesp, cujos auxílios financeiros em diferentes momentos de minha graduação permitiram o desenvolvimento de distintos projetos, que unidos resultaram nesse trabalho.

Aos amigos da graduação, principalmente, Juliana, Teté, Davi, Eder, Bruna, Lisa, Thais, Bárbara, Amanda e Clara pelo apoio, incentivo e compartilhamento de momentos, tanto os bons quanto os ruins. Sem dúvida conhece-los foi a melhor experiência vivenciada nessa trajetória acadêmica.

Aos amigos da vida agradeço imensamente por sempre me apoiarem na difícil escolha de estudar em Guarulhos. Ao Lucas, meu querido amigo historiador, agradeço pelos conselhos, incentivos, diretrizes e ouvidos atentos em relação às minhas constantes dúvidas, da estruturação do trabalho até os nome dos subtítulos de cada capítulo. À Carol, pela revisão atenta desse trabalho. À Gi, pelo apoio e pela ajuda em vários momentos. À Lau, pela tradução do resumo.

À minha família, principalmente ao meu irmão Felipe: obrigada por todo o apoio. Obrigada, Fe, por nunca duvidar ou questionar as minhas decisões com relação à academia. Você é, sem dúvida, parte fundamental nessa nova conquista.

O sonho é o único direito que não se pode proibir.

Glauber Rocha, 1974

RESUMO

O objetivo central desse trabalho é discutir a representação da transição política a partir da análise de dois documentários produzidos em São Paulo: *Nada será como antes, nada?* de Renato Tapajós e *Céu Aberto*, de João Batista de Andrade. A partir da análise das trajetórias profissionais de cada diretor, de críticas cinematográficas, de notícias de jornais sobre a circulação dos filmes em festivais e, principalmente, da análise fílmica, em que forma e conteúdo foram igualmente consideradas, nossa pesquisa busca refletir sobre as distintas perspectivas sobre a redemocratização do país defendidas em cada filme, de modo a desvelar as visões de cada cineasta presentes em suas obras. Para isso partimos dos debates teóricos no campo do documentário, assim como consideramos as reflexões sobre o período desenvolvidas por historiadores, sociólogos e teóricos do campo cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema documentário. Cinema político. Transição nacional.

ABSTRACT

The main objective of this work is to discuss the representation of Brazil's transition to democracy stemming from the analysis of two documentaries produced in São Paulo: *Nada será como antes, nada?*, by Renato Tapajós and *Céu Aberto*, by João Batista de Andrade. Based on the analysis of the professional trajectories of each director, cinematographic critiques, newspaper reports on the circulation of films on festivals, and especially film analysis, considering both form and content, our research seeks to reflect on the different perspectives on the redemocratization of the country defended in each film, unveiling the visions of each filmmaker behind their work. In order to do so, we depart from theoretical debates in the field of documentary and consider reflections on the period developed by historians, sociologists and theorists of the cinematographic field.

Keywords: Documentary film. Political movies. Brazil's Transition to Democracy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 12
CAPÍTULO 1. Apontamentos sobre a cinematografia brasileira na década de 80	p. 22
1.1 Momento de transição: transformações históricas na virada da década (1970 - 1980).....	p. 22
1.2 O contexto cinematográfico nacional no início dos anos 80.....	p. 24
1.3 O cinema de abertura	p. 27
CAPÍTULO 2. Contatos, parcerias e divergências – as trajetórias de João Batista de Andrade e Renato Tapajós em São Paulo entre as décadas de 60 e 80	p. 33
2. 1 O início na Universidade de São Paulo	p. 34
2. 2 O AI-5 e as distintas escolhas políticas.....	p. 37
2. 3 A década de 70 e os novos caminhos profissionais: televisão e docência.....	p. 39
2.3.1 O <i>Globo Repórter</i>	p. 41
2. 4 As greves do ABC e as distintas perspectivas fílmicas em seu registro.....	p. 44
2. 5 Os primeiros anos da década de 80	p. 48
Capítulo 3 – <i>Nada será como antes, nada?</i>	p. 50
3.1 O filme e sua recepção.....	p. 50
3.2 <i>Nada será como antes, nada?</i> – entre o aspecto formal e a perspectiva política .	p. 54
3.3 Um sonho chamado PT	p. 67
Capítulo 4 – <i>Céu aberto</i>	p. 71
4.1 O filme e sua recepção.....	p. 71

4.2 <i>Céu Aberto</i> – entre o aspecto formal e a perspectiva política	p. 75
4.3 A figura conciliatória de Tancredo Neves e a transição pactuada	p. 89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 94
FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS	p. 98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 99
ANEXOS	
I. Público de cinema	p. 105
II. Salas de cinema no Brasil	p. 106

Introdução

O presente trabalho objetiva analisar dois documentários produzidos em São Paulo na década de 80, os quais abordam a transição do governo ditatorial para a democracia. Dirigidos por Renato Tapajós e João Batista de Andrade, os filmes *Nada será como antes, nada?*, realizado em 1984, e *Céu Aberto*, realizado em 1985, dialogam, conforme nossa perspectiva analítica, com duas distintas percepções políticas para o país, em um contexto marcado pelas modificações no jogo institucional.

A escolha desse tema é o resultado final de um longo processo que se iniciou em 2014, quando desenvolvemos uma pesquisa de iniciação científica financiada pela FAPESP. Nesse estudo analisamos áudios que continham registros de debates e mesas redondas ocorridos nas dependências do Museu da Imagem e do Som de São Paulo entre 1983 e 1986, em que cineastas, produtores e críticos discutiam sobre as questões que perpassavam o cinema naquele contexto, marcado principalmente pela incerteza em relação às mudanças políticas em esfera nacional, a crise econômica e um esvaziamento de concepções estéticas adotadas anteriormente. Em tais áudios, fontes pouco estudadas anteriormente pela historiografia, pudemos perceber as bases das principais dificuldades enfrentadas pela classe cinematográfica, assim como seus principais desafios para a realização de filmes.

Para além do objetivo central de avaliar os áudios provenientes de mesas redondas e debates envolvendo diferentes setores da classe cinematográfica paulista¹, desejávamos também contribuir com reflexões acerca do período em questão: a década de 80 de maneira geral, e os anos 1983 até 1986 em específico.

A década de 80, de maneira geral, é um período ainda pouco estudado pela historiografia em geral. Mesmo rica em acontecimentos no plano político, econômico e

¹ Os áudios analisados durante a referida pesquisa foram captados a partir de debates e discussões envolvendo a APACI, a Associação Paulista de Cineastas. De acordo com Tunico Amancio (2011, p. 66), a APACI foi criada em junho de 1975, em um contexto marcado pelo surgimento de diversas associações de cineastas, as quais buscavam um maior diálogo entre o Estado e os realizadores. Esta instituição nasceu a partir de uma negativa da categoria paulista em estar atrelada a ABRACI, a Associação Brasileira de Cineastas. Com sede no Rio de Janeiro esta era “acusada de ser privilegiada pela proximidade geográfica com o centro de decisão [a Embrafilme] e pelo poder de ingerência desfrutado” (AMANCIO, 2011, p. 66). A organização paulista, por sua vez, tinha como principal objetivo o fortalecimento da produção regional, além da descentralização das verbas da Embrafilme, até então muito concentrada no financiamento das produções cariocas, problemática presente na distribuição de recursos nacionais. Através da condução de convênios de produção com a Secretaria de Cultura e a empresa nacional, a APACI auxiliou na renovação e no fortalecimento de um cinema com preocupações culturais e artísticas, colaborando para seu desenvolvimento em São Paulo a partir de 1975.

social, que serão brevemente apresentados no decorrer desse trabalho, a nomeada "década perdida" não é o centro das análises teóricas produzidas na academia, sobretudo se compararmos com a grande quantidade de trabalhos existentes sobre os anos 60 e 70.

No cinema, esse cenário teórico não é diferente. Embora algumas pesquisas recentes tenham se debruçado sobre tal período², os debates acadêmicos ainda concentram suas análises nas proposições teóricas e estéticas trabalhadas pelo Cinema Novo e o Cinema Marginal, os grandes cânones artísticos da cinematografia brasileira.

A partir do contato efetivo com o conjunto de áudios, pode-se perceber a constante preocupação com o futuro do cinema brasileiro, principalmente por parte de cineastas paulistas. Várias falas expunham as incertezas e perspectivas perante um novo contexto social e político.

Diante de tais falas, nos perguntamos frequentemente: como as produções fílmicas representam esse conjunto de transformações? Como os cineastas trataram em suas obras um contexto histórico tão rico em acontecimentos políticos, econômicos e sociais? Frente a uma diversidade temática presente nos filmes – uma das características que abordaremos ao tratar da década de 80 no primeiro capítulo – tivemos necessariamente que eleger determinados assuntos e formas para prosseguir, já que seria impossível tratar uma variedade de respostas em uma simples monografia.

Nesse sentido, tanto o contato direto com os próprios filmes quanto as diversas leituras que realizamos nos levaram a optar por trabalhar com a representação fílmica da transição política, tema pouco explorado nos estudos cinematográficos. Apesar de ter sido tanto o assunto central quanto o pano de fundo para muitas obras, sejam elas ficcionais ou documentais, a transição ainda não recebeu a devida atenção dos pesquisadores no desenvolvimento de trabalhos acadêmicos no campo do cinema. Partindo disso, esse trabalho busca traçar reflexões sobre esse fato histórico sob a perspectiva abordada pela cinematografia, contribuindo como um pequeno passo para o levantamento de questões sobre o tema.

Nesse trabalho apresentamos exclusivamente a resposta documental, escolha similar a adotada pela socióloga Caroline Gomes Leme no artigo “Do movimento das ruas às manobras do Planalto: o documentário e a transição da ditadura para o regime

² Dentre a produção recente que debate o cinema nos anos 80 pode-se citar: *A imagem fria*, de Tales Ab'Saber; *Muita gente chegou para contar: classes populares nos filmes brasileiros dos anos 80*, de Gilmar Santana e a recém defendida dissertação de mestrado de Gabriel Henrique de Paula Carneiro, *Noites paulistas - o cinema paulista da geração de 1980*.

democrático”. Neste artigo, Leme traz uma importante reflexão sobre cinco filmes produzidos no contexto próximo ao acontecimento político em questão, analisando: *Nada será como antes, nada?* (Renato Tapajós, 1984); *O evangelho segundo Teotônio* (Vladimir Carvalho, 1984); *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984)³; *Muda Brasil* (Oswaldo Caldeira, 1985) e *Céu aberto* (João Batista de Andrade, 1985).

De acordo com a autora, cada um desses documentários apresenta um olhar bastante distinto tanto em relação ao conteúdo registrado – apresentando perspectivas próprias sobre a transição nacional – quanto à forma elegida. Nesse sentido, mesmo tendo em comum o mesmo quadro histórico, tais obras realizam cada uma a sua maneira escolhas que privilegiam determinados eventos, questões e aspectos, de modo que suas abordagens não coincidam.

Ao serem filmados no “calor do momento” e com diferentes enfoques e vieses interpretativos sobre o período em questão, a autora destaca como tais filmes são importantes registros para a compreensão do contexto, abordando, cada um a sua maneira, as diferentes problemáticas que marcavam aquele momento histórico. Para Leme, a análise desses documentários permite o contato com algumas das visões existentes no período de transição política, tornando-se extraordinários objetos de análise.

Nossa pesquisa aprofunda as reflexões sobre como o documentário representa esse acontecimento político nacional ao compreender, como destaca Leme em seu breve artigo, a importância desses registros audiovisuais, os quais carregam informações sonoras e imagéticas da transição política. Entretanto, diferentemente do método adotado pela socióloga, nosso trabalho se concentra na análise comparada de dois documentários: *Nada será como antes, nada?*, de Renato Tapajós; e *Céu aberto*, de João Batista de Andrade.

Finalizado em 1984, *Nada será como antes, nada?*, tematiza alguns acontecimentos políticos ocorridos durante o processo de redemocratização do país. Através da ressignificação de cenas filmadas entre 1979 e 1982, Tapajós elabora um filme de média-metragem extremamente pessoal que busca refletir sobre o papel do Partido dos Trabalhadores (PT) e da esquerda de modo geral nos novos processos

³ Embora se trate de uma ficção, Leme insere esse filme em sua análise por tratar-se de uma "ficção atravessada pela realidade histórica" (2012, p. 219).

políticos brasileiros, assim como do próprio cineasta em um contexto marcado pelo surgimento e diversificação de forças sociais e políticas.

No âmbito acadêmico, a única reflexão localizada que aborda esse documentário refere-se ao artigo de Leme anteriormente citado. Mesmo em sua dissertação de mestrado denominada *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil* (2012), que trabalha com produções fílmicas produzidas entre 1979 e 2009 que tematizam a ditadura, a socióloga não aborda esse documentário, já que este trata-se de uma obra de média metragem, sendo seu objeto de estudo apenas obras de longa metragem.

Já *Céu aberto* (1985) foca sua narrativa fílmica nos acontecimentos ocorridos entre a internação e a morte do recém-eleito presidente Tancredo Neves, registrando também a posse de seu vice, José Sarney. Através da realização de inúmeras entrevistas, João Batista de Andrade constrói um filme em que Tancredo Neves, do PMDB, é apresentado como um político conciliador, sendo a figura política ideal para o cenário de transição política em que o país se encontrava.

Diferentemente do documentário de Tapajós, *Céu Aberto* foi objeto de estudo de algumas análises historiográficas. Dentre tais, podemos destacar a própria dissertação de Leme. Como o objetivo da autora é trabalhar com a produção fílmica ao longo de 30 anos, muitas das reflexões sobre os filmes apresentados são bastante panorâmicas. Esse é o caso do documentário de Andrade, objeto de uma breve ponderação em que a autora destaca o fato de a obra realizar diversas entrevistas com a população, marcadas pela evidente esperança na melhoria da realidade social depositada na figura de Tancredo Neves.

Não podemos deixar de citar também as breves considerações realizadas pela pesquisadora Renata Alves de Paiva Fortes sobre *Céu Aberto* em sua dissertação de mestrado nomeada *A obra documentária de João Batista de Andrade* (2007). Com o objetivo de refletir, como o próprio nome já sinaliza, sobre as produções documentais do cineasta, Alves traz importantes apontamentos sobre os documentários realizados pelo diretor ao longo de sua trajetória profissional. No âmbito da abertura política, Alves reflete sobre *Céu Aberto* destacando principalmente o esforço do filme em trazer à luz uma trama que poderia redundar em um golpe militar contra Tancredo.

Diferentemente das breves abordagens desenvolvida por Alves e Leme, o historiador Rodrigo Francisco Dias utiliza o documentário de Andrade como fonte básica de sua dissertação de mestrado. Em *Documentarista- historiador: a "escritura*

*fílmica da história” no filme Céu Aberto (1985), de João Batista de Andrade, o autor, além de trazer uma importante reflexão sobre o filme e sua recepção, também aborda a trajetória profissional de Andrade, destacando momentos-chaves em sua carreira. Neste percurso dissertativo, Dias dedica especial atenção ao tema televisivo, evidenciando a influência que esse tipo de produção propiciou para a linguagem documental em *Céu Aberto*.*

Ao longo de sua análise, o historiador reflete sobre o conteúdo mostrado na obra, abordando-o com base em extensa produção historiográfica sobre a figura de Tancredo Neves, a transição democrática e religiosidade no país. Mas ele não se limita a tal análise: a partir das proposições de Bill Nicholls e Fernão Pessoa Ramos, Dias pontua as principais características formais do documentário, destacando os diferentes pontos de vistas provenientes dos depoimentos registrados, as escolhas de filmagens realizadas pela câmera e a estrutura da montagem.

A escolha pelo gênero documental não ocorreu por acaso, uma vez que nos interessam as discussões propostas pelas produções fílmicas que trazem representações do mundo histórico a que pertencemos, ideias defendidas por Bill Nichols (2010) ao categorizar o documentário. Este teórico, um dos principais expoentes nas discussões acerca desse gênero cinematográfico, pontua importantes elementos sobre esse tipo de cinema que não só permitem a compreensão sobre sua estruturação, como também foram essenciais para o desenvolvimento de nossa pesquisa.

Em seu livro *Introdução ao documentário* (2010), o autor defende que o documentário é o tipo de filme que compartilha determinadas características comuns⁴, que representa de maneira tangível os aspectos do mundo que ocupamos, e que frequentemente objetiva exercer um impacto em tal mundo através do convencimento ou da ênfase em um determinado ponto de vista ou projeto (NICHOLS, 2010, p. 26). Nesse sentido, o documentário não é uma reprodução ou cópia de algo já existente, e sim uma determinada representação de questões, aspectos e problemas encontrados no mundo histórico, que representam interesses de determinadas pessoas ou instituições:

⁴ De acordo com Nichols, para pertencer ao gênero documentário o filme tem de exibir determinadas características comuns, como o uso de entrevista, gravações em som direto, cortes para introduzir determinadas imagens, entre inúmeras outras. É a partir dessas características e de suas presenças e ausências em determinados documentários que o autor cria seis distintos modos existentes no interior desse gênero: o poético, o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático. Para maiores detalhes sobre os seis modos ver Nichols, 2010, p. 54-64.

Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* de mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (2010, p. 47).

Para representar determinadas questões, defender uma causa ou simplesmente apresentar um argumento, os documentários, conforme argumenta o autor, utilizam de uma "voz". Mas essa "voz" não se limita exclusivamente a palavra, englobando sons, imagens, movimentos de câmeras e todos os meios técnicos disponíveis para expor determinada visão de mundo (NICHOLS, 2010, p. 72-73). Cada documentário possui sua própria "voz", que é o resultado de escolhas feitas pelos cineastas e pela equipe de trabalho. Mas, acima de tudo, cada documentário apresenta sua própria "voz" "para dar concretude ao engajamento do cineasta no mundo", para evidenciar "o ponto de vista social do cineasta" (NICHOLS, 2010, p. 76).

No âmbito da historiografia brasileira sobre o tema, destacam-se as ponderações do teórico Fernão Ramos em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Partindo da proposta de, como o próprio título sugere, definir e conceitualizar o gênero documental, o autor defende que o documentário possui um aspecto formal específico: o fato de estabelecer asserções ou proposições sobre o mundo histórico a partir da clara intenção do realizador em fazê-las. Em tal ação, Ramos discorre sobre um conjunto de elementos formais, como a locução, entrevistas e depoimentos, utilização de imagens de arquivos e a rara utilização de atores profissionais.

Vale pontuar, assim como faz o autor, que tais características não são exclusivas de obras documentárias, podendo muito bem encontradas também em obras ficcionais. Entretanto, podemos considerar uma obra como um documentário ao combinar a utilização dessas características formais a uma clara intenção do realizador. Nesse sentido, o debate em torno da verdade ou objetividade, constantemente relacionado às obras documentais, deve ser deixado de lado, de modo que um documentário pode muito bem conter distorções e encenações.

Proposta similar em trabalhar com as especificidades do gênero documental são também encontradas no artigo "Filme documentário, leitura documentarizante", de

Roger Odin. No entanto, o autor defende uma postura distinta da abordada por Ramos, considerando sobremaneira o papel do espectador na classificação desse estilo.

Odin busca refletir sobre os critérios que distinguiriam o documentário de outros filmes. Partindo da constatação de que qualquer tipo de filme, inclusive os de ficção, apresentam elementos que documentam a realidade, o teórico propõe o conceito de leitura documentarizante para compreender esse tipo de produção fílmica. Para ele: "um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a *instrução* de fazer acionar a leitura documentarizante: quando ele *programa* a leitura documentarizante" (2012, p. 23).

Essa instrução se manifestaria tanto nos créditos quanto em determinadas figuras estilísticas do próprio filme, abordadas por Odin. No entanto, a leitura documentarizante ocorreria pelo posicionamento do espectador face ao filme, ou seja, a partir da própria postura do espectador, que pressupõe que os elementos apresentados pelo enunciador sejam verdadeiros. Assim, Odin considera não somente o realizador e as figuras estilísticas características do documentário, mas pontua também o papel do espectador para a categorização do gênero.

Jean-Claude Bernardet, por sua vez, também reúne importantes reflexões em torno do gênero documental em seu livro *Cineastas e imagens do povo*. Este apresenta um conjunto de análises sobre diferentes documentários brasileiros produzidos entre 1960 e 1980. Embora os filmes analisados por Bernardet tenham sido produzidos fora da baliza temporal da presente pesquisa, suas contribuições teóricas e seu método de trabalho foram fundamentais para nosso estudo. As reflexões provenientes a partir das escolhas formais adotadas em cada documentário – como o papel das entrevistas, a função do narrador na construção argumentativa do filme, e considerações sobre enquadramentos – assim como os conceitos desenvolvidos pelo pesquisador ao longo de suas análises⁵ nortearam o trabalho fílmico realizado.

Não podemos perder de vista que os dois filmes destacados são obras de artes, cuja linguagem formal deve ser necessariamente considerada em qualquer trabalho

⁵ Entre tais conceitos destacam-se a "dramaturgia de intervenção", utilizado por Bernardet para analisar o filme *Liberdade de Imprensa* (1967) e *Migrantes* (1972), ambos de João Batista de Andrade. Tal concepção refere-se à intervenção do cineasta através da exposição de informações exteriores que os entrevistados desconheciam no momento da filmagem. A partir dessa exposição, Andrade acaba interferindo diretamente no contexto, levando a um novo comportamento do entrevistado perante suas perguntas. Ver Bernardet (2003, p. 73-79).

científico. Nesse sentido, como aconselha Marcos Napolitano ao trabalhar com as relações entre arte e política no texto "Arte e política no Brasil: história e historiografia", não se deve reduzir a obra ao seu contexto histórico, e tampouco realizar uma má crítica artística (NAPOLITANO, 2014, p. XL). A obra, como chama a atenção o historiador, não pode ser vista como um espelho do político, questão chave que orientou as interpretações presentes.

Postura similar é defendida por Marina Soler Jorge em seu livro *Lula no documentário brasileiro*. Ao analisar a transformação da representação da figura do Lula presente em documentários brasileiros produzidos em distintos contextos históricos, Jorge afirma que "na investigação do material artístico, forma e conteúdo são igualmente importantes e indissociáveis" (JORGE, 2011, p. 12). O gênero documental, enquanto linguagem cinematográfica, apresenta especificidades em sua forma, que devem ser consideradas no desenvolvimento de qualquer análise que se debruce sobre suas obras. Assim, consideramos em nossas reflexões as formas adotadas pelos dois diretores em seus filmes, as quais, inclusive, dialogam com diferentes correntes do documentário, para além, é claro, das informações exibidas neles.

Assim, nessa monografia partimos inicialmente dos filmes no desenvolvimento analítico. É a partir deles e das reflexões em torno de suas formas e conteúdos que propomos determinada perspectiva de trabalho e levantamento de interpretações. Em outras palavras, nossa metodologia de trabalho consistiu primeiramente na análise fílmica para, a partir dela, propor interpretações sobre o contexto histórico e político que os rodeia.

Estas interpretações estão divididas nos quatro capítulos que compõem nossa trajetória reflexiva. No primeiro capítulo optamos por realizar um apanhado histórico do cinema brasileiro entre o fim dos anos 70 e início da década de 80. Tal capítulo é resultado de um esforço em reunir e tentar sistematizar algumas características que marcam a produção fílmica no referido período e que estão dispersas em capítulos sobre a história do cinema nacional, ensaios sobre o cinema brasileiro e algumas teses e dissertações no campo das ciências humanas e do audiovisual.

Já no segundo capítulo optamos por apresentar as trajetórias profissionais e pessoais de Renato Tapajós e João Batista de Andrade. Optamos por criar um capítulo próprio para isso pois, como será possível perceber, os caminhos adotados por ambos se cruzam frequentemente, o que, em nosso entendimento, evidencia que suas trajetórias

são representativas de escolhas comuns adotadas e dos caminhos possíveis frente a dificuldades, possibilidades e desafios do próprio desenvolvimento da cinematografia em São Paulo.

Já no terceiro e quarto capítulo analisamos as produções fílmicas elegidas neste trabalho. Optamos por dividir as reflexões sobre cada filme em três grandes partes. Considerando as recomendações do historiador Alcides Freire Ramos em *Canibalismo dos fracos – cinema e história do Brasil*, para quem qualquer pesquisa sobre determinado tema cinematográfico deve necessariamente considerar a recepção fílmica e os significados que tais obras criaram na sociedade no período de suas exibições (2001, p. 49), realizamos, na primeira parte, um levantamento de reportagens e da crítica recebida por cada filme, cuja proveniência encontra-se, basicamente, em publicações jornalísticas. Além disso, tentamos mapear os festivais em que cada obra foi apresentada, de modo a evidenciar tanto os possíveis debates que ambos suscitaram na sociedade quanto à circulação que cada uma obteve. Em um segundo momento, concentramos nosso trabalho na análise de cada documentário, descrevendo e destacando determinadas cenas que se sobressaem no conjunto da obra. Na última parte apresentamos as interpretações advindas dos dois filmes, traçando paralelos com questões políticas presentes em cada um.

Por fim, apontamos as considerações finais sobre o conteúdo analisado.

O contato com os filmes foi possível através de cópias disponíveis na internet e em DVD. *Nada será como antes nada?* não apresenta uma cópia comercial, estando disponível na internet⁶ e nos acervos do Museu de Imagem e do Som de São Paulo e da Cinemateca Brasileira. *Céu Aberto*, por sua vez, além de apresentar cópias em tais acervos, também está disponível para comercialização em DVD pertencente à coleção *Raiz 30 anos*⁷.

Com relação às críticas e reportagens de jornais, consultamos acervos físicos e virtuais: o Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, a Hemeroteca Digital da

⁶ O filme pode ser visto no Vimeo: <https://vimeo.com/39948647>

⁷ De acordo com Gabriel Henrique de Paula Carneiro (2016, p. 74-75), a *Raiz Produções Cinematográficas* é uma produtora criada por João Batista de Andrade e sua então esposa, a produtora Assunção Hernandez, em 1974. Ela foi a primeira a se instalar na região da Vila Madalena, em São Paulo, bairro que também recebeu diversas outras produtoras de uma nova geração de cineastas nos anos 80. A *Raiz* foi responsável pela execução de diversos filmes brasileiros não só dirigidos por Andrade, como também por outros novos diretores. Dentre os filmes produzidos podem-se destacar: *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1979), *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1984), e *A dama do cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987),

Biblioteca Nacional e o Projeto Memória da Censura do Cinema Brasileiro (1964-1985)⁸. Além disso, tivemos contato direto com os fac-símiles da importante revista *Filme Cultura*⁹, que foram reunidos em livros publicados através de uma iniciativa do Ministério da Cultura.

Por fim, uma ampla bibliografia sobre o cinema e a política do período proveniente de diversas bibliotecas universitárias e públicas foi estudada, possibilitando a estruturação da pesquisa que ora se apresenta.

⁸ Coordenado por Leonor Souza Pinto, o site do projeto disponibiliza uma vasta documentação sobre 283 filmes brasileiros, entre documentos do DEOPS-SP, processos de censura e material de imprensa. Para maiores informações consultar o site: <http://memoriacinebr.com.br/>

⁹ Criada em 1966, a revista *Filme Cultura* foi editada até 1988 pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo - INCE, o Instituto Nacional de Cinema - INC, a Empresa Brasileira de Filmes - Embrafilme e a Fundação do Cinema Brasileiro - FCB. Ao longo de sua existência, reuniu críticas e reflexões sobre a produção cinematográfica brasileira produzidas pelos principais nomes do país. Depois de 19 anos fora de circulação, em 2007 ocorreu o lançamento da edição especial nº 49, comemorativa dos 70 anos do INCE. Em abril de 2010 foi lançado o nº 50 e a revista voltou a circular regularmente com periodicidade trimestral, sendo uma elaboração da Secretaria do Audiovisual, em parceria com o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), Cinemateca Brasileira e Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp). Para maiores informações consultar o site: <http://hmg.revista.cultura.gov.br/colecao/filme-cultura/>

1 Apontamentos sobre a cinematografia brasileira na década de 80

1.1 Momento de transição: transformações históricas na virada da década (1970 - 1980)

Antes de adentrarmos diretamente nos fatores que caracterizam a produção cinematográfica brasileira, gostaríamos de fazer um pequeno parêntese histórico para destacar a diversidade de acontecimentos na ordem política, social e econômica nacional que marcam sobremaneira a década de 80. Estes foram resultados diretos de um conjunto de fatores ocorridos ainda nos anos 70 e início dos anos 80.

O contexto político do fim dos anos 70 e início dos anos 80 reúne uma grande quantidade de acontecimentos que transformaram o sistema brasileiro. Sob a nomenclatura de abertura política, diversas medidas legais foram tomadas objetivando a transição nacional de um regime autoritário para um democrático. Nesse processo, a incerteza perante os novos acontecimentos marcaram a realidade nacional. Conforme destaca Marcos Napolitano:

Todas as transições de regimes autoritários da história recente da América e da Europa mediterrânea foram marcadas por uma combinação de incertezas e esperanças. Nas transições, mesmo aquelas tuteladas pelo regime vigente, como no Brasil, as regras se afrouxam e o jogo político fica aberto. São momentos em que se buscam novos limites para os valores democráticos, procurando caminhos para o *'day after'* das ditaduras (2014, p. 281-282).

Na totalidade de regras que possibilitaram o afrouxamento do regime militar brasileiro pode-se destacar a revogação do AI-5 em 1978, a promulgação da Lei de Anistia, a revogação da pena de banimento aplicada a alguns exilados e a Lei da Reforma Partidária, todas ocorridas em 1979, em um conjunto de medidas da transição lenta e gradual proposta pelo regime militar.

Tais medidas não somente permitiram o retorno de importantes figuras políticas que auxiliaram nos debates contrários ao regime, como também propiciaram o surgimento de novas organizações partidárias, que acabaram trazendo distintas reflexões para o debate nacional. Nesse contexto, ocorreu também a reorganização da sociedade civil, um conjunto de atores políticos e sociais que convergiam nas críticas ao regime militar, constituída basicamente pela união da nova estruturação de movimentos que haviam perdido sua força após o AI-5 com os novos movimentos sociais que surgiram,

responsáveis por trazer à tona suas demandas específicas e pluralizar a sociedade brasileira¹⁰.

Dentro dessa nova estruturação de movimentos sociais destaca-se o movimento operário, cuja nova prática de ação, desvinculada de sindicatos atrelados a ditadura, ocorreu na região do ABC paulista e resultou em greves que desestabilizaram o regime militar. A partir das ações grevistas, surge nessa região o novo sindicalismo¹¹, a maneira pela qual se denominou o movimento operário combativo, com uma organização voltada à base, e independente tanto de partidos políticos quanto de sindicatos. Esse movimento passou a ser um dos principais agentes de oposição ao governo militar.

Não se pode deixar de considerar a intensa modernização e urbanização ocorridas ao longo do regime militar, que modificaram a estrutura social do país, resultando em uma ampla camada populacional concentrada nas cidades e detentoras de novos hábitos de consumo, inclusive no que concerne à questão cultural.

A acentuada modernização atingiu diretamente os setores de telecomunicação e cultura graças a incentivos e investimentos do regime militar brasileiro. Como pontua Renato Ortiz (2006), o governo militar defendia o ideário de integração nacional, na qual a cultura e os meios de comunicação de massa apresentam papel destacado, seja para difundir determinadas ideias, seja para buscar tal unificação nacional em torno de símbolos comuns.

Para isso, o desenvolvimento da indústria cultural no país foi impulsionado, principalmente, ao longo dos anos 70 através da criação de entidades – como Embrafilme¹², Funarte e Conselho Federal de Cultura – bem como pelo desenvolvimento tecnológico dos meios necessários para sua consolidação. Assim, a partir dos anos 70 ocorre o estabelecimento de conglomerados que controlam a cultura popular de massa e os meios de comunicação, responsáveis tanto pela expansão de um

¹⁰ Napolitano destaca o Movimento do Custo de Vida (MCV). Surgido no seio de reuniões ocorridas com o apoio da Igreja Católica a partir de janeiro de 1972, o historiador afirma que o MCV "foi a associação popular que conseguiu a maior visibilidade durante o regime militar, transformando-se num espécie de central de movimentos populares de bairro" (2014, p. 274) .

¹¹ Para maiores detalhes sobre as características desse movimento, seu histórico de luta, ver Santana (1998).

¹² Criada em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima foi a principal empresa de economia mista responsável pelo financiamento, distribuição e co-produção de diversos filmes nacionais. Para maiores detalhes sobre seu sistema de funcionamento, ver Amancio (2011) e Jorge (2002).

mercado cultural, como o fonográfico, o editorial e o televisivo¹³, quanto pela difusão de novas maneiras de comunicação e interação com o público. Nesse sentido, a implementação de uma indústria cultural, como aponta Ortiz, "modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial" (2006, p. 144).

Sob o ponto de vista econômico, o país enfrentou uma grande crise ocasionada, sobretudo, pela segunda crise internacional do petróleo, que provocou o aumento exponencial dos preços do barril. O Brasil, que era altamente dependente do produto importado, viu sua balança comercial sair do controle com o aumento dos preços do óleo (NAPOLITANO, 2014, 284).

Concomitantemente, as taxas internacionais de juros subiram fazendo com que a dívida brasileira explodisse. Internamente, as medidas econômicas do governo foram realizadas com o intuito de limitar o crédito e diminuir as despesas: "os investimentos das empresas estatais foram cortados; as taxas de juros internos subiram e o investimento privado também declinou" (FAUSTO, 2006, p. 502). Como consequência de tais ações, o PIB brasileiro despencou, a inflação estourou – alcançando o índice anual de 110,2% em 1980 –, e os salários tiveram perdas, resultando em uma recessão entre 1981 e 1983. A economia apresentou uma pequena melhora somente a partir de 1984, embora a inflação ainda permanecesse alta, gerando dificuldades para grande parte da população.

I.2 O contexto cinematográfico nacional no início dos anos 80

As diversas modificações no plano nacional reverberam em distintos setores do país, entre eles o da produção cinematográfica. O cinema brasileiro, nesse contexto, passou por momentos de grande incerteza, sobretudo em decorrência da crise econômica que também atingiu a Embrafilme. O corte de verbas repassado à empresa levou à diminuição do apoio a obras cinematográficas nacionais. Para além disso, a

¹³ Renato Ortiz defende que o que melhor caracteriza o advento e consolidação da indústria cultural no país foi o desenvolvimento da televisão. Conforme os dados apresentados pelo sociólogo em *A moderna tradição brasileira*, os investimentos estatais na área de telecomunicação aliado a um incremento na produção de aparelhos permitiu que ela se tornasse um meio de comunicação e cultural de massa, consumido por todas as classes sociais brasileiras. Além disso, Ortiz aponta o processo de racionalização ocasionado nas emissoras, com planejamentos realizados por setores de marketing e um intenso planejamento empresarial para a conquista do mercado cultural brasileiro (2006, p. 128-144).

crise, conforme coloca Sidney Ferreira Leite (2005, p. 117), se manifestou também na diminuição do público, afetando a arrecadação geral do meio cinematográfico (ver anexo I). O fechamento das salas, elemento que já ocorrera desde o fim dos anos 70, se potencializa, dificultando ainda mais a situação (ver anexo II). As mudanças políticas tornavam o cenário ainda mais incerto, aumentando as desconfianças em relação aos rumos da cinematografia brasileira¹⁴.

No entanto, essas dificuldades e incertezas não significaram que a produção tenha cessado. Independente delas, o cinema brasileiro desse contexto continuou produzindo e realizando filmes que evidenciavam uma preocupação com o contexto histórico que o rodeia, principalmente na representação de uma nova conjuntura nacional, bem como uma clara mudança em relação às propostas estéticas e aos temas debatidos anteriormente no âmbito da cinematografia, nas décadas de 60 e 70.

Ao analisar o filme *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987), o teórico Fernão Ramos (1991) assinala algumas características que marcam o cinema nacional produzido ao longo da década de 80, de modo a destacar as transformações ocorridas nas produções fílmicas desse período.

Sob o ponto de vista ideológico, Ramos aponta, já em meados dos anos 70, um visível “esgotamento das propostas em torno de uma estética que se chamou de ‘nacional-popular’, juntamente com a hegemonia mantida pelo grupo cinemanovista como principal articulador do caldo ideológico de sustentação do cinema brasileiro.” (1991, p. 308). Para o teórico, esse grupo foi o responsável pela criação de um discurso coerente para a representação da realidade brasileira, bem como de uma linguagem específica, que mostraria através de suas escolhas estéticas o funcionamento da realidade nacional.

Mas, ao longo dos anos 80, Ramos defende o colapso dessa perspectiva, com a diminuição da influência teórica desse grupo no plano geral do cinema brasileiro, resultado em produções bastante distintas. Nesse sentido, “as propostas estéticas que continham em seu âmago ideias com mais de vinte anos deixam subitamente de obter repercussão costumeira, evidenciando uma nítida mudança de contexto no quadro de sua receptividade” (1991, p. 309) no cinema nacional.

¹⁴ Em nossa pesquisa de iniciação científica desenvolvida anteriormente tivemos contato com mesas redondas salvaguardadas no acervo do MIS-SP em que diferentes setores do campo cinematográfico expuseram suas preocupações perante a mudança político-institucional.

De maneira geral, o cinema da referida década apresenta também uma substancial modificação em relação à preocupação com a questão técnica, relacionada igualmente com o surgimento de novos realizadores que produziram seguindo diferentes preceitos, mais ligados a uma mentalidade profissional e em favor da modernização que as novidades técnicas permitiam¹⁵. Se antes a técnica precária – em consonância com determinadas reflexões em torno do projeto cinemanovista – representava um projeto político-cultural nacionalista, cujo objetivo era transpor para a tela as precariedades da realidade nacional, a partir dos anos 70 tal concepção foi sendo diluída, resultando em uma melhoria nas produções fílmicas. O som, por exemplo, sofreu novas alterações, com a introdução, em alguns filmes, de uma trilha sonora elaborada especialmente para a produção (RAMOS, 2004, p. 34-35), além de uma melhoria tanto na captação quanto numa posterior dublagem. Já os roteiros e a dramaturgia receberam maiores cuidados, apresentando um grande desenvolvimento do texto e um forte diálogo com o elenco e equipe televisiva, evidenciando as conexões entre essas distintas linguagens (SANTANA, 1999, p. 19).

Esses elementos foram acompanhados por uma diversificação na temática representada nas produções fílmicas dos anos 80. Conforme aponta Gilmar Santana (1999) ao trabalhar com a nova representação das classes populares pela cinematografia nacional na década de 80, tal diversificação estava intimamente relacionada com um conjunto de fatores que podem ser sintetizados em três eixos principais.

Em primeiro lugar, a busca em estabelecer assuntos que respondessem ao novo contexto nacional, marcado pelo intenso urbanismo e pelo surgimento dos novos atores sociais. Neste contexto, ocorre a ampliação de filmes de gênero, adaptações de romances, comédias e longas-metragens para a juventude, como o conjunto de filmes dos Trapalhães¹⁶.

¹⁵ Nesse contexto se destaca o grupo dos Jovens Paulistas, termo criado pelo teórico Jean-Claude Bernardet para designar uma nova geração de cineastas. Constituída principalmente por ex-alunos do curso de cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo que se encontravam reunidos em pequenas produtoras no bairro da Vila Madalena, estes realizadores, como Chico Botelho, Wilson Barros e André Klotzel, focavam a própria produção fílmica, onde a técnica seria o elemento central do trabalho. É interessante destacar que essa nova geração trabalhou, em diversas ocasiões, conjuntamente com cineastas mais velhos, entre eles Renato Tapajós e João Batista de Andrade principalmente em funções técnicas. Para maiores detalhes sobre a produção dos Jovens Paulistas ver Bernardet (1985), Ab' Saber e (2003) e Carneiro (2016). Para informações sobre essa relação de parcerias ver principalmente Carneiro (2016).

¹⁶ José Mario Ortiz Ramos em *Cinema, televisão e publicidade* faz uma extensa análise da produção fílmica dos Trapalhães. Para maiores informações, ver Ramos (2004).

Em segundo lugar, um maior diálogo e identificação por parte dos cineastas com o público, tanto na escolha temática dos filmes quanto em sua linguagem. Nesse sentido, abandona-se parte dos radicalismos políticos predominantes e do experimentalismo estético adotado anteriormente, objetivando uma expansão em direção ao mercado cinematográfico, mercado esse mais consolidado em detrimento da expansão da indústria cultural no país.

E em terceiro lugar, pelo desejo na criação de novas maneiras de representação de temas até então pouco explorados em decorrência de uma intensa censura existente durante o governo militar. Ainda que permanecesse existindo, a promulgação do AI-5, no ano de 1978, permitiu um arrefecimento da censura. Para o autor, muitos dos cineastas que estão filmando nesse período “sentem a necessidade de chamar a atenção do público para uma revisão do passado que visualize espaços nos quais estes agentes históricos e a população sejam ouvidos. O que o Brasil vivia no campo político também se mostrava na tela” (1999, p. 17). Sob essa perspectiva, destacam-se filmes que abordavam substancialmente elementos da política nacional.

Portanto, evidencia-se ao longo da década de 80 a criação de um cinema com novas preocupações. É esse novo contexto de produção fílmica que Ismail Xavier nomeia como “cinema de abertura” (2006).

1.3 O cinema de abertura

Em “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor” (2006), o teórico Ismail Xavier apresenta um breve e importante panorama do cinema brasileiro entre a década de 60 e 80. Entre a riqueza de temáticas abordadas por Xavier nesse ensaio, uma das questões que podemos destacar refere-se à explanação sobre o cinema de abertura, que marca sobremaneira a produção nacional ficcional e documental entre o fim da década de 70 e os primeiros anos da década de 80.

Para o autor, esse tipo de cinema apostou na pluralidade de temas retratados cinematograficamente, exibindo: questões políticas, do corpo e sociais. Estas, para Xavier, foram apresentadas através de novas e distintas perspectivas entre si.

No campo político temos uma nova representação de assuntos que envolvem a experiência política da ditadura, com uma maneira mais realista empregada nos filmes, sem enveredar para um naturalismo grotesco ou uma violência exagerada. Exemplos

disso são filmes como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babanco, 1976), *Pixote a lei do mais fraco* (Hector Babanco, 1980) ou *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983), que buscaram retratar o aparelho repressivo político.

Em relação às questões sociais, Xavier destaca a elaboração de filmes que trazem aspectos até então pouco abordados anteriormente pela cinematografia brasileira. O teórico destaca a afirmação da perspectiva feminina, que trabalha uma nova ótica a condição da mulher, e a questão do negro e o resgate da cultura africana na formação brasileira, citando, nesse sentido, *Histerias* (Inês Castilho, 1983) e *Na boca da noite* (Pitanga, 1978).

Já em relação à questão do corpo, o autor chama a atenção para os temas que incidem sobre ele, como o sexo e a violência, abordagens recorrentes na cinematografia brasileira principalmente a partir da década de 80. Não se pode deixar de citar a grande quantidade de filmes eróticos filmados nesse contexto, rodados principalmente na Boca do Lixo, em São Paulo¹⁷.

Esse contexto de diversificação temática marcante desse tipo de cinema acompanha, também, a reorganização da sociedade civil e o fortalecimento dos movimentos sociais, sobretudo através da produção documental. Abordagens das lutas sindicais e do operariado, bem como documentários de arquivo com enfoque em importantes figuras políticas na então recente história brasileira e que em decorrência da ditadura foram propositadamente deixadas de lado, ganham evidência na cinematografia nacional. Destacam-se, nessa conjuntura, os documentários *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979), *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1981), *Os anos JK* (Silvio Tandler 1980) e *Jango* (Silvio Tandler, 1984)¹⁸.

No campo específico do documentário nacional, o teórico também aponta importantes transformações ocorridas na virada da década de 70 para 80. Segundo o autor, uma nova perspectiva foi adotada por esse gênero no modo de retratar o operariado do ABC, sobretudo devido a uma relação mais orgânica entre cineastas e a

¹⁷ Em um contexto marcado pelo enfraquecimento da censura, pela entrada dos pornôns estrangeiros e pela utilização de mandatos judiciais que garantiam sua exibição, muitas obras eróticas e até com cenas de sexo explícito foram rodadas no final da década de 70 e ao longo dos anos 80. Com baixíssimos custos tais filmes foram uma saída encontrada que garantia a continuidade do cinema da Boca, local que necessitava basicamente da renda da bilheteria para a continuidade de seus projetos, já que não recebia patrocínio de empresas vinculadas ao estado, como a Embrafilme. Para maiores detalhes sobre a produção de filmes pornô ver Ramos (1987).

¹⁸ Lançado em março de 1984, no auge do movimento Diretas Já, *Jango* atraiu cerca de 1 milhão de espectadores, um grande sucesso de público para um documentário nacional. Para maiores informações sobre o filme, ver Napolitano (2012).

militância sindical originada por meio de filmes coproduzidos por entidades sindicais. (2006, p. 105-106).

Reinaldo Cardenuto, em sua tese de doutorado intitulada *O cinema político de Leon Hirszman (1976 - 1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*, detalha essas mudanças no interior desse gênero. Para o autor, o novo sindicalismo surgido na região do ABC "estimulou a formação de uma prática cultural que fosse representativa do projeto de militância associado ao movimento operário" (2014, p. 179). Nesse sentido, conforme defende o pesquisador, as entidades da classe trabalhadora buscaram produzir filmes e peças de teatro que estivessem ligadas ao desenvolvimento da atividade grevista, à preparação ideológica das bases e aos programas orientados para a emergência do operariado como força social de contestação do regime ditatorial. No campo cinematográfico, convidaram cineastas envolvidos com movimentos sociais para a realização de obras que cumprissem o objetivo sindical. O conjunto fílmico resultado dessa parceria entre sindicato e cineastas fez surgir um "novo documentarismo militante", que não apenas representou o engajamento político do operariado do ABC, como também questionou o modelo de documentário político vinculado ao Cinema Novo.

Esse novo documentarismo envolvia uma nova prática de filmagem em que, ao invés de expor o ideário político defendido por eles, os diretores permitiam que os próprios operários utilizassem o cinema para a difusão de suas ideias e propostas de engajamento¹⁹.

A nova postura adotada negava substancialmente as produções documentais políticas vinculadas ao Cinema Novo brasileiro. Na tradição fílmica cinemanovista, nomeada por Jean Claude Bernardet como "modelo sociológico" (2003, p.15-57), as produções documentais impunham a visão ideológica do diretor, frequentemente o intelectual de esquerda, cuja noção de mundo geralmente era pautada pela pouca vivência da realidade social miserável. Os depoimentos colhidos do povo eram utilizados como ilustração para as teses estabelecidas pelos cineastas em um processo

¹⁹ Essa postura se aproxima do que Jean-Claude Bernardet nomeou como transparência, na qual "o intelectual-cineasta se omite, tenta se tornar transparente, sendo apenas veículo que permite ao discurso operário manifestar-se." (BERNARDET, 2003, p. 260). Entretanto, não se pode deixar de citar, conforme coloca o teórico, até que ponto existiria tanta transparência, já que as escolhas do cineasta em filmar e como filmar determinada corrente do movimento, por exemplo, já sugerem escolhas realizadas.

anterior a própria filmagem. Nesse sentido, o diretor apresentava uma voz do saber e seus filmes evidenciariam esse conhecimento pré-estabelecido da realidade nacional.

É justamente contra tal prática estabelecida na cinematografia brasileira que surgem uma série de documentários, como *Braços cruzados, máquinas paradas* (Sérgio Toledo Segall e Roberto Gervitz, 1979) e *Greve de março* (Renato Tapajós, 1979). Nestes, como chama atenção Cardenuto, os cineastas evitariam "a projeção de si mesmo no interior do filme, buscando disponibilizar o seu conhecimento técnico para que o popular pudesse, com certa autonomia, expor a sua compreensão de mundo e seu próprio projeto de engajamento" (CARDENUTO, 2014, p. 184).

Percebe-se, assim, que dentro da pluralidade temática no âmbito do "cinema de abertura", a questão da representação de problemáticas políticas ganha destaque na filmografia nacional. E isso é um resultado sintomático da desestruturação do regime ditatorial e do arrefecimento da censura, propiciado a partir da revogação do AI-5. Mas tal representação, conforme chama atenção Ismail Xavier, ocorre sob um novo viés. Por um lado, através de um aspecto mais naturalista na abordagem fílmica. Por outro, numa relação mais direta com os movimentos políticos e sociais. E tal fato não se limita a produção ficcional, abarcando também a filmagem de documentários.

É nesse sentido que abordagens sobre a transição política, a intensa repressão policial, os anos sob o governo ditatorial, e os novos movimentos sociais, por exemplo, passam a ser filmadas e problematizadas por diferentes diretores.

Ao analisar a passagem dos anos 70 para os 80 na história do cinema nacional, Ramos sintetiza tal característica destacada:

Um significativo número de filmes liderados pela questão política pontilham a passagem de década. Tanto no plano do documentário – dirigido em grande parte para as lutas e greves dos trabalhadores, revelando alterações na relação entre cineastas e sindicatos – como no âmbito ficcional, desfilam as obras que tematizam traços abafados nos anos anteriores. Greves, luta armada, tortura, e depois manifestações pelas diretas e transição permeiam esta série de filmes (1987, p. 440).

O tema da transição do regime autoritário para o democrático, um momento chave para a trajetória histórica nacional, não poderia deixar de ser retratado pelo cinema brasileiro sob um viés reflexivo crítico. Filmes produzidos por diferentes cineastas trouxeram distintas abordagens sobre a modificação institucional brasileira, no bojo do "cinema de abertura".

Em seu artigo “Do movimento das ruas às manobras do Planalto: o documentário e a transição da ditadura para o regime democrático”, a socióloga Caroline Gomes Leme aborda, dentro do contexto documental, os cinco filmes que buscaram traçar reflexões sobre a transição política nacional em seu contexto histórico imediato, isto é, que retratam os momentos coetâneos à sua produção: *Nada será como antes, nada?* (Renato Tapajós, 1984); *O evangelho segundo Teotônio* (Vladimir Carvalho, 1984); *Muda Brasil* (Oswaldo Caldeira, 1985), *Céu aberto* (João Batista de Andrade, 1985), e *Patriamada*²⁰ (Tizuka Yamasaki, 1984).

Nesse estudo, Leme procura revelar os diferentes enfoques temáticos e escolhas formais adotados por cada diretor. A partir do desenvolvimento de uma reflexão centrada na análise fílmica, a socióloga nos apresenta o complexo mosaico político e institucional existente neste contexto histórico, e que não deixou de ser tema de debate e distinto posicionamento político de tais diretores. Para Leme, esses filmes:

(...) apresentam olhares bastante distintos sobre o período tanto no que concerne ao recorte temático como à forma de abordagem. Embora vários de seus “personagens” sejam inevitavelmente recorrentes – afinal, trata-se de ‘atores sociais’ a agir no mundo histórico e não figuras de um roteiro ficcional construído pela imaginação –, os papéis desempenhados nem sempre se repetem e o protagonismo oscila entre diferentes atores (sociais), de filme para filme. Tendo em comum o quadro mais largo do período de transição do regime ditatorial para o regime liberal-democrático, esses filmes fazem escolhas que privilegiam determinados eventos, aspectos e questões, de modo que suas abordagens, embora se toquem em alguns momentos, não coincidem (LEME, 2012, p. 219).

Conforme explicitado anteriormente, no desenvolvimento desse trabalho não nos debruçamos sobre a investigação das cinco obras elencadas pela socióloga, nos dedicando a analisar somente duas delas: *Nada será como antes, nada?*, de Renato Tapajós; e *Céu aberto*, de João Batista de Andrade. Tal seleção não ocorre por acaso, já que nosso interesse é compreender a resposta que os dois cineastas supracitados, profundamente envolvidos não apenas em produções políticas e de denúncia social, como também em uma militância política efetiva, produziram.

Antes de adentrar em tais filmes, apresentaremos brevemente elementos de suas vidas pessoais e profissionais. Não objetivamos com isso traçar uma pura biografia de Tapajós e Andrade, e sim evidenciar a complexidade dos caminhos traçados, seus

²⁰ Conforme citado anteriormente, ainda que seja uma ficção, Leme também analisa o filme *Patriamada* por defender que seja “uma ficção atravessada pela realidade histórica”. (LEME, 2012, p. 219).

contatos, parcerias e divergências desenvolvidos ao longo dos anos no estado de São Paulo. Ademais, gostaríamos de apontar possíveis relações e diferenças em suas produções fílmicas, contribuindo para um maior entendimento sobre suas próprias produções.

Capítulo 2. Contatos, parcerias e divergências – as trajetórias de João Batista de Andrade e Renato Tapajós em São Paulo entre as décadas de 60 e 80

As trajetórias profissionais de Renato Tapajós e João Batista de Andrade apresentam pontos de contatos tanto em relação aos assuntos abordados em seus filmes entre os anos 60 e 80 quanto pelas parcerias realizadas entre esses mesmos anos no estado de São Paulo. Tal fato não ocorre por acaso, uma vez que ambos os diretores possuem em sua filmografia obras que evidenciam o engajamento político contrário a ditadura militar brasileira, além de apresentar a perspectiva, frequentemente pouco abordada, de movimentos sociais, como o operariado paulista. Nesse sentido, são artistas que optaram por exprimir, em suas obras documentais e ficcionais, um claro posicionamento político vinculado a distintas correntes da esquerda nacional.

É nesse contexto que o sociólogo Marcelo Ridenti defende que Tapajós “é o exemplo de artista engajado, cuja trajetória confunde-se com a resistência à ditadura, o surgimento de novos movimentos sociais e a reorganização da sociedade civil brasileira a partir de meados dos anos 70” (2000, p. 340-341). Já o historiador Alcides Freire Ramos acerca da produção de João Batista de Andrade pontua que

a característica básica de sua cinematografia é o diálogo permanente entre o esforço documental e liberdade de criação ficcional, isto é, um entrecruzamento de modalidades discursivas, que promove o encontro entre documentário e ficção, sempre com base numa perspectiva de militância política (2007, p.315).

Nesse sentido, para Ramos, "sua multifacetada trajetória (cinema, jornalismo e televisão) apresenta-se, portanto, como uma verdadeira súpula das diversas veredas trilhadas pelos artistas brasileiros que se engajaram na luta contra a ditadura militar" (Ibid, p.333).

Tomando como ponto inicial essa similaridade em registrar e refletir sobre aspectos sociais e políticos da realidade nacional, esse capítulo objetiva apresentar brevemente as trajetórias profissionais de Tapajós e Andrade, de modo a evidenciar suas escolhas, cruzamentos e parcerias em suas produções fílmicas. Conforme destacado anteriormente, não buscamos erigir uma biografia de Tapajós e de Andrade, apontando detalhadamente os diversos caminhos trilhados profissionalmente, e sim desvelar a complexidade, as similaridades e as divergências ocorridas durante as trajetórias

daqueles que, ao longo das décadas, não se isentaram de refletir criticamente sobre o contexto histórico nacional.

2. 1 O início na Universidade de São Paulo

Foi na Universidade de São Paulo (USP), em um contexto bastante atrelado ao movimento estudantil uspiano, que ocorreu o início das trajetórias profissionais de João Batista Moraes de Andrade e Renato Carvalho Tapajós.

Nascido em Ituiutaba, Minas Gerais no ano de 1939, Andrade se mudou para São Paulo com o objetivo de iniciar seus estudos na Escola Politécnica da USP, mesmo motivo que levou o paraense Tapajós a se mudar para a cidade paulista. Nascido em Belém do Pará em 1943, Tapajós também almejava tornar-se engenheiro.

Andrade participou ativamente do movimento estudantil enquanto foi estudante do curso de Engenharia de Produção da Escola Politécnica da USP. Integrou, junto com o futuro cineasta Francisco Ramalho, o Grêmio da universidade, organizando diversas atividades culturais. Junto com Ramalho, atuou também no jornal *O Politécnico*, promovendo uma grande transformação no periódico universitário, elevando-o: de um material composto unicamente por notícias estudantis, a um jornal com temáticas políticas, sociais e culturais gerais. Além disso, como militante do PCB desde 1962, fez parte da União Estadual dos Estudantes, tendo sido dirigente estudantil dentro do partido.

Foi no interior das atividades do Grêmio estudantil que Andrade, junto com os colegas Francisco Ramalho, José Américo Viana e Clóvis Bueno, fundou o Grupo Kuatro, em 1963. Inspirado no grupo de cinema polonês Kadr, capitaneado pelos cineastas Andrej Wajda e Jerzy Kawalerowicz, o grupo apresentava uma visão bastante politizada do cinema, produzindo documentários com preocupações político-sociais, muitos deles diretamente vinculados ao movimento estudantil (LEME, p. 244). Pouco tempo depois, o então estudante de engenharia Renato Tapajós se une ao grupo, trabalhando conjuntamente com seus colegas na realização de filmes.

O Grupo Kuatro produziu inicialmente *Menina moça*, única ficção realizada pelo grupo, e os documentários *Catadores de Lixo* (1963) e *TNP - Teatro Nacional Popular* (1963), que, embora inconclusos, evidenciam as preocupações políticas e sociais adotadas nas obras documentais filmadas. O primeiro buscava registrar, como o nome

dado *a posteriori* por Andrade sugere, a trajetória de catadores de lixo em São Paulo; já o segundo registrava a experiência do TNP, que consistia na apresentação de espetáculos nas periferias da cidade.

Posteriormente, ocorre a produção do primeiro filme de Tapajós. Rodado em Belém durante uma viagem de férias, o documentário *Vila da Barca* (1964)²¹ tematiza as condições de vida da população habitante de uma favela construída sobre palafitas nas margens do Rio Amazonas. Ainda que tenha sido filmado exclusivamente por Tapajós, a edição do filme contou com o auxílio do grupo no ambiente estudantil, sendo montado por Andrade e Maurice Capovilla.

As relações de parceria neste ambiente continuam nas próximas produções, mesmo com o grupo Kuatro já desfeito. *Universidade em Crise* (1965), o segundo filme de Tapajós, por exemplo, que buscava mobilizar o movimento estudantil, tem Andrade como assistente de direção. E *Liberdade de Imprensa* (1967)²², o primeiro filme dirigido por Andrade, recebe apoio do grêmio da Faculdade de Filosofia da USP graças aos contatos realizados por Tapajós, que nesse momento já havia abandonado o curso de engenharia e cursava ciências sociais na USP.²³

É em decorrência desse apoio universitário, inclusive, que Tapajós não só consegue filmar *Universidade em Crise*, como também realiza *Um por cento* (1967), seu terceiro filme sobre a questão do vestibular e a elitização do ensino superior no Brasil.

Essas primeiras produções de Andrade e Tapajós são marcadas sobremaneira pelo registro dos movimentos estudantis, assim como pela discussão de problemas sociais e políticos do país. Nesse sentido, percebe-se que os jovens diretores não estavam alheios as discussões realizadas pelos cineastas vinculados ao Cinema Novo,

²¹ O curta de Tapajós participou do importante Festival Internacional do Filme de Curta-Metragem de Leipzig, Alemanha Oriental, onde venceu o prêmio de melhor documentário.

²² Nesse primeiro documentário já é possível perceber a característica nomeada por Jean Claude Bernardet como "dramaturgia de intervenção", que consiste numa atuação do documentarista sobre os eventos, criando as situações que filma. Como destaca Leme (2016, p. 122), nesse filme "João Batista seleciona trechos de livros a respeito da situação da imprensa no Brasil, entrega-os a transeuntes e pede que eles leiam, diante da câmera, e expressem suas opiniões".

²³ A respeito dessa mudança em sua formação, Tapajós afirma, em entrevista para o pesquisador Carlos Augusto Carneiro Costa: "(...) eu fiz vestibular pra Escola Politécnica. Passei. Estudei Engenharia na Escola Politécnica dois anos, até chegar à conclusão de que o cálculo é uma coisa que serve pra pessoas que nasceram com aquela cabeça (risos). Não é uma coisa para o conjunto da humanidade. Tem que nascer com a cabeça voltada para o cálculo. Depois de dois anos de Poli, eu fui primeiro fazer Escola de Arte Dramática. Eu fiz o curso de dramaturgia na EAD e, em 1964, no começo de 1964, eu fiz vestibular pra Ciências Sociais. E aí eu segui o curso de Ciências Sociais." (TAPAJÓS Apud Costa, 2009)

apresentando um claro diálogo com os objetivos desse movimento²⁴: um cinema político comprometido com a realidade social do país. Andrade sintetiza esse fator:

Ramalho, Tapajós e eu éramos, de certa forma, os legítimos representantes do novo cinema de São Paulo. Éramos a geração que veio depois da Vera Cruz e tentava uma superação daquilo, buscando um cinema de intelectuais. Tentávamos superar o ranço popularesco do cinema brasileiro da época e o ranço elitista e alienado da Vera Cruz. Tentávamos fazer um cinema profundamente brasileiro e profundamente ligado ao processo de transformações que o Brasil vivia na época. (ANDRADE Apud Leme, 2016, p. 247).

Ainda assim, vale pontuar, como defende Leme em sua tese de doutorado nomeada *Enquanto isso, em São Paulo...: à l'époque do Cinema Novo, um cinema paulista no "entre-lugar"*, que tanto Tapajós quanto Andrade faziam parte de um grupo de cineastas paulistas que, ainda que estivessem bastante próximos de serem os representantes do Cinema Novo em São Paulo, produziam um cinema com características bastante distintas dele. Para a autora, isso se explica, grosso modo, pelas especificidades da produção dessa localidade em decorrência, entre outros fatores, da ausência de auxílios estatais análogos aos existentes no Rio de Janeiro e a dificuldade em obter recursos com a Embrafilme após sua criação. Tais características fizeram com que o cinema paulista se desenvolvesse a partir de iniciativas independentes, como as produções estudantis e da Caravana Farkas²⁵, ou com vínculos bastante comerciais, sobretudo próximos aos esquemas de produção e distribuição da Boca do Lixo. Em síntese, Leme defende que ambos os cineastas "por não se beneficiarem da posição dos cinemanovistas no meio cinematográfico, produziam conforme as possibilidades disponíveis" em São Paulo (2016, p. 20).

De qualquer maneira, são objetivos bastante próximos dos representantes do Cinema Novo que pautam a produção de Tapajós e Andrade nesses anos iniciais no

²⁴ Grosso modo, Leme defende que Tapajós, Andrade, Roberto Santos, Luiz Sérgio Person, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz e Francisco Ramalho estavam situados, ao longo dos anos 60 e 70, num "entre-lugares", tendo de um lado as referências estéticas e culturais do Cinema Novo, e de outro as distintas condições de produção paulista, na qual a Boca do Lixo se destacava. Assim, estavam inseridos entre a produção autoral cinemanovista e a produção comercial, característica marcante de parte da Boca do Lixo. Para maiores informações sobre esse debate acerca da posição de produção e das especificidades do cinema em São Paulo ver Leme (2016).

²⁵ Ainda conforme Leme, "Caravana Farkas" é a designação dada *a posteriori* para agrupar o conjunto de documentários produzidos pelo húngaro estabelecido em São Paulo Thomaz Farkas. Estes, conforme aponta Leme, apresentavam, sobretudo, temáticas rurais e da cultura popular nordestina.

ambiente universitário, e que serão os grandes norteadores de suas produções fílmicas ao longo das duas próximas décadas.

2.2 O AI-5 e as distintas escolhas políticas

Com o recrudescimento do regime militar, ocasionado pela promulgação do Ato Institucional número 5, a trajetória pessoal e profissional de Andrade e Tapajós, até então bastante centrada nos contatos efetuados pelo grupo Kuatro e possibilitadas pelos auxílios universitários, se modifica, tomando rumos diferentes.

Tapajós, que desde 1965 militava no PC do B, se une a dissidência da Ala Vermelha²⁶ em 1967. Em 1968, o aluno do curso de Ciências Sociais da USP adere à luta armada, entrando, pouco depois, para a clandestinidade. Na clandestinidade, Tapajós deixa de ter atividades relacionadas estruturalmente ao movimento estudantil, passando para o envolvimento direto com ações armadas da Ala Vermelha. Sobre esse período, Tapajós descreve:

(...) durante 1968 eu ainda fui um militante muito ligado ao movimento estudantil, embora eu já tivesse contato com as estruturas internas da organização; eu já tivesse cargos dentro das estruturas internas da organização. Mas as minhas tarefas políticas estavam muito ligadas ao movimento estudantil, ainda que, no final de 1968, eu já estivesse em contato com os grupos internos da organização que iriam desencadear o processo de ações armadas que pretendiam desenvolver um projeto de guerrilha urbana, e, posteriormente, de guerrilha rural. Eu não cheguei a participar de ações armadas ainda neste período, mas eu acompanhei, como militante responsável por determinadas áreas da organização, várias ações armadas que foram realizadas nesse período. Aí vem o Ato Institucional número 5 e, por decisão da organização, depois do AI-5, eu e vários outros militantes que estavam ligados ao movimento estudantil mergulham na clandestinidade, e vão diretamente trabalhar com ações armadas e a montagem da infraestrutura da organização a partir das ações armadas. (TAPAJÓS Apud Costa, 2009).

Tais ações o levam à prisão em agosto de 1969, permanecendo encarcerado no Presídio Tiradentes e, posteriormente, na Penitenciária do Carandiru até setembro de 1974. Esse período na cadeia provoca um grande hiato na produção fílmica de Tapajós,

²⁶ Conforme explica Marcelo Ridenti, o PC do B surgiu em 1962 de uma cisão do PCB. Entre 1966 e 1967, parte dos então militantes do PC do B saem do partido para organizar a luta armada. No Nordeste, esses ex integrantes formaram o Partido Comunista Revolucionário (PCR); já no Centro-Sul ocorre a formação da Ala Vermelha, grupo guerrilheiro que participou da luta armada no país. Para maiores informações ver Ridenti (1993, p. 44-47).

mas não o impede de elaborar *Em câmera lenta*²⁷. Escrito em 1973 na prisão, o livro é representativo de um período de autocrítica sobre os rumos e equívocos da luta armada realizada pelo cineasta a partir, principalmente, da morte de companheiros militantes. Através de uma linguagem que dialoga com o discurso cinematográfico, Tapajós denuncia a questão da tortura e da morte ocasionadas pela repressão do regime militar.

Essa autocrítica em relação aos erros da luta armada não foi algo realizado exclusivamente por Tapajós durante o período que permaneceu na cadeia, atingindo também a Ala Vermelha²⁸. Como resultado, os militantes e a própria organização defendiam o abandono do projeto da luta armada e a aproximação com as massas através de seus movimentos sociais e sindicais, orientação que seria seguida futuramente por Tapajós em sua aproximação com o Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema (TAVARES, 2011, p. 30).

Andrade, por sua vez, permaneceu na linha de resistência pacífica do PCB, não aderindo à luta armada. No entanto, o novo contexto o atormentava fortemente:

O caminho democrático parecia bloqueado definitivamente, como um convite tenebroso à guerra civil. Eu continuava contra a luta armada e, a partir daquele momento passei a conviver com as seguidas notícias de mortes de amigos e companheiros, como o Antônio Benetazzo, o politécnico Olavo Hansen, o Arantes (José Roberto Arantes), ex-presidente do Grêmio da Filosofia e um dos produtores do Liberdade de Imprensa, sua mulher Lola (Aurora Maria do Nascimento Furtado), cunhada do Renato Tapajós. E tantos outros, mortes que iam deixando um rastro de perda e destruição na história desse país. O ano de 69 me pegou num destempero total. Eu nem caminhara para as drogas (que nunca aceitei) e nem para a guerrilha (ANDRADE Apud Caetano, 2004, p. 132).

No campo fílmico, dirige dois filmes, em um contexto marcado pelas intensas dificuldades de realização cinematográfica propiciado pelo fechamento do regime²⁹: *O filho da televisão* (1969) e *Gamal, o delírio do sexo* (1969), ambos realizados na Boca do Lixo, região responsável pela produção de uma grande quantidade de filmes em São Paulo, sobretudo comédias eróticas. Grande parte dessa produção destinava-se ao

²⁷ Para detalhes e reflexões sobre o livro de Tapajós ver Silva (2006).

²⁸ Conforme explica Rollemberg, a Ala Vermelha lançou o documento "Carta política de julho de 1973", em que tenta compreender a inexistência de um movimento organizado da classe operária, "atribuindo-a à ineficiência do trabalho das organizações. Este não atingia o mundo subjetivo das massas, e, portanto, não era capaz nem de sensibilizá-las nem de mobilizá-las. Era preciso estar atento às necessidades e problemas das massas" (2014, p. 298-299), buscando uma aproximação.

²⁹ A esse respeito, Andrade afirma: "Filmar em 69 era barra pesada. A nossa equipe chegou a ser presa na rua. A gente vivia sendo perseguido. Não se podia filmar na rua" (ANDRADE, Apud LEME, p. 265).

mercado exibidor, embora houvesse algumas brechas que permitiram a realização de filmes que fugissem desse formato³⁰.

Os filmes realizados na Boca do Lixo que se distanciavam do modelo de cinema de gênero, apresentando um conteúdo mais agressivo ou sarcástico, foram posteriormente abrigados sob o rótulo de Cinema Marginal. Para Leme, os dois filmes de Andrade se encaixariam nesse ponto, por apresentarem um claro diálogo estético com as características desse tipo de cinema (LEME, 2016, p. 265). Enquanto *O filho da televisão* adota atitudes irônicas, o sarcasmo e desbunde, elementos caros ao Cinema Marginal, *Gamal, o delírio do sexo* se aproxima de uma outra tendência do movimento, marcada pela linguagem agressiva e imagens abjetas. Entretanto, é preciso destacar que o filme não deixa também de exibir um certo erotismo, característica bastante presente em grande parte das produções realizadas na Boca do Lixo.

2.3 A década de 70 e os novos caminhos profissionais: televisão e docência

O diálogo com o Cinema Marginal e elementos da contracultura da virada da década de 60 para 70 duram pouco na trajetória profissional de Andrade. No mesmo ano de filmagem dessas obras, o diretor é convidado a lecionar o curso de Realização Cinematográfica na graduação de cinema, da recém-fundada Escola de Comunicação Culturais, futura Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. Entre 1970 e 1971, participa junto com Jean Claude Bernardet do *Panorama do Cinema Paulista*, uma série de três filmes da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo que trazem uma abordagem histórica do cinema paulista. Posteriormente, ainda em 1971, o cineasta é agraciado com uma viagem para Paris em decorrência do recebimento do prêmio "Air France" de diretor revelação por seu filme *Gamal*. Nesta cidade, o diretor tem a oportunidade de rever velhos amigos exilados, participando de debates em círculos de esquerda, em que ocorre a revisão de determinadas posturas, como o projeto da luta armada. No ano seguinte, ingressa na equipe do programa diário *Hora da Notícia*, na TV cultura, a convite de dois amigos: Fernando Jordão e Vladimir Herzog.

³⁰ Os produtores reunidos na região Estação da Luz em São Paulo, local que ficou conhecido como a Boca do Lixo, priorizavam apoiar os filmes de gêneros objetivando a bilheteria que tais obras alcançavam. Ainda assim existiam pequenas brechas para produções mais autorais, como filmes do próprio João Batista de Andrade, Andrea Tonacci, Rogério Sgarzela e Carlos Reichenbach. Para maiores detalhes sobre essa discussão ver Gamo (2006).

Esse conjunto de fatores, conforme chama atenção Leme, foi importante para Andrade sair da marginalidade e retornar a projetos com preocupações político-sociais, sobretudo a partir de seu envolvimento com o *Hora da Notícia* (LEME, 2016, p. 266). A respeito desse programa jornalístico, o diretor pontua:

O projeto era muito bem articulado e mesmo antecipatório, já que se baseava na ideia de que era preciso reencontrar e reocupar os espaços perdidos pela 'intelligentsia' nesses quase dez anos de ditadura, principalmente após o AI-5. Era uma visão não mais somente crítica à luta armada, mas uma proposta de ação política a longo prazo, cotidiana, permanente, buscando arejar a opinião pública com mais, melhores e mais confiáveis informações, terreno até ali dominado (e manipulado) inteiramente pela ditadura." (ANDRADE Apud Caetano, 2004, p. 156).

Assim, através das reportagens vinculadas em *Hora da Notícia*, Andrade volta a produzir material em que a realidade brasileira é apresentada sob uma perspectiva complexa e crítica, características distantes da visão difundida pelo regime militar. Tais reportagens estavam em consonância com o projeto do telejornal, cujo perfil ousado debruçava-se sobre questões sociais que não eram foco do jornalismo televisivo daquele contexto. Para o cineasta:

Meu trabalho era realizar, diariamente, pequenos documentários para os quais eu procurava direcionar a minha inquietação: questionar, exhibir, as imagens que a ditadura ocultava, ousar, fazer o telespectador tomar consciência do país real que vivia. Procurava, assim, escapar do embuste visual da ditadura e da visão preconceituosa da classe média brasileira formada nos anos do 'milagre econômico'. (Andrade, 2002, p. 258).

Nessa circunstância destacam-se algumas reportagens especiais, que foram posteriormente copiadas e distribuídas como curtas-metragens para sindicatos, associações de bairros e movimentos sociais, como *Migrantes* (1973)³¹, um dos destaques de sua filmografia.

Como consequência desse trabalho, em que problemas sociais eram exibidos televisivamente sob uma perspectiva crítica, essa fase do *Hora da Notícia* não aguentou a pressão interna e externa, além das constantes ameaças e da censura, sendo extinta em 1974, o que resultou na demissão dos funcionários vinculados ao programa. Mas

³¹ *Migrantes* se insere no movimento *Cinema de Rua*, em que o trabalhador e seus problemas cotidianos são o foco dos filmes. Os filmes eram distribuídos pela Dinafilmes, distribuidora nacional ligada ao movimento cineclubista, e o movimento foi composto por Andrade, Reinaldo Volpato, Wagner de Carvalho, Jorge dos Santos, entre outros. Para maiores informações ver Fortes (2007, p. 116-120).

Andrade não ficaria muito tempo longe da televisão, já que no mesmo ano foi contratado pela Rede Globo para participar de um novo projeto jornalístico denominado *Globo Repórter*. Em sua nova emissora, o cineasta tentaria "seguir o mesmo caminho aberto na TV Cultura: uma linha documental na qual o importante seria continuar revelando o país real em que vivíamos, abordando temas os mais críticos possíveis para o momento" (ANDRADE, 2002, p. 262).

Enquanto João Batista de Andrade desenvolvia trabalhos na televisão, Tapajós era liberado do cárcere em 1974. Mas sua volta ao meio cinematográfico ocorreu apenas em 1975 com a direção do média-metragem *Fim de semana* (1975), uma produção da Escola de Comunicação e Artes da USP que aborda a construção de casas populares no sistema mutirão.

De acordo com Marcelo Ridenti, foi graças à tal filme que Tapajós foi convidado a dar um curso de formação de espectadores no Museu Lasar Segall³², fator que abriu novas possibilidades para o cineasta. Seu objetivo central era "preparar o espectador para ser capaz de decodificar ideologicamente os filmes que ele estava vendo" (TAPAJÓS Apud Ridenti, 2000, p. 341). O primeiro curso foi oferecido em 1976, composto basicamente por estudantes. Já a segunda edição teve metade da turma formada por dirigentes do Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema, que, conforme aponta Cardenuto, estavam frequentando as aulas para refletir como o cinema poderia ser utilizado na ampliação do diálogo entre as lideranças do movimento sindical e as bases do operariado fabril (2014, p. 188). Em decorrência do sucesso do curso e de sua trajetória engajada, em 1977 Tapajós foi convidado não apenas para lecionar novamente o curso na sede do próprio sindicato, como também para dirigir filmes em torno da resistência operária que ocorria na região do ABC paulista. A partir desse convite, inicia-se uma longa parceria, cujo resultado foi a elaboração de um significativo conjunto documental.

2.3.1 O *Globo Repórter*

³² Ainda de acordo com Ridenti, "Maurício Segall, incansável batalhador e diretor do museu, fez dele um terreno de resistência cultural à ditadura, um espaço alternativo aos meios de comunicação de massa, exibindo, por exemplo, os clássicos do cinema soviético" (RIDENTI, 2000, p. 341-342). O curso lecionado por Tapajós está inserido nesse contexto de local de resistência e oposição à ditadura.

No mesmo momento em que Tapajós lecionava e trabalhava em parceria com o Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema, Andrade continuava desenvolvendo seu trabalho televisivo para a Rede Globo na Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo³³, um dos núcleos de produção do *Globo Repórter*³⁴. Tal programa foi criado em abril de 1973 em um contexto em que a emissora buscava produzir programas de qualidade, sobretudo no campo da teledramaturgia³⁵ e do telejornalismo, para responder às críticas sofridas por uma parcela da imprensa que condenava a precariedade existente na programação da televisão brasileira (SACRAMENTO Apud DIAS, 2014, p. 51). Através da criação desse programa, a Globo objetivava criar um novo patamar técnico para sua grade, assim como abrir-se para a exibição de temas nacionais e sociais, elementos pouco abordados em seus jornais diários, nos quais predominava a exibição de notícias internacionais e esportistas (LEME, 2016, p. 123).

Com divisões tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, o *Globo Repórter* reuniu, até 1983, uma grande quantidade de cineastas de esquerda³⁶, que filmaram distintos documentários para serem exibidos no programa global. Graças a uma certa liberdade temática e formal³⁷, fator que não se repetia no jornalismo diário da emissora, o *Globo Repórter* frequentemente veiculava documentários responsáveis por abordar aspectos sociais e políticos da realidade nacional, mesmo tendo que conviver com a censura federal e da própria Globo. Para Amir Labaki, a criação desse programa abriu uma especial janela para o documentário brasileiro em decorrência das importantes obras documentais que foram criadas em seu interior (2006, p. 61-63).

³³ Como contratado por essa divisão, Andrade não trabalhava apenas para o *Globo Repórter*, tendo produzido também trabalhos para diferentes programas da emissora: *Fantástico*, *Esporte Espetacular*, *Globo São Paulo Especial* e *Domingo Gente*. Para maiores informações sobre esses trabalhos ver Fortes (2007, p. 88-91).

³⁴ Conforme explicita Fortes, o *Globo Repórter* tinha quatro exibições por mês e estava dividido em distintas frentes: *Globo Repórter Aventura*, *Globo Repórter Ecologia*, *Globo Repórter Pesquisa*, *Globo Repórter História*, *Globo Repórter Atualidade* e *Globo Repórter Documento*. Para detalhes sobre cada um e os filmes dirigidos por João Batista de Andrade ver Fortes (2007, p. 101-104).

³⁵ As novelas globais desse contexto sofreram transformações ocasionadas principalmente pela contratação de dramaturgos ligados ao PCB, mesmo partido de Andrade. Nomes como Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes contribuíram para a diversificação do estilo, da temática e das linguagens da telenovela, aprofundando uma tendência realista e sociológica. Para maiores informações, ver Napolitano (2014, p. 176-177) e Ridente (2000).

³⁶ Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz, Roberto Santos, entre outros foram alguns dos cineastas que produziram documentários exibidos no programa global. Para maiores detalhes dessa atuação, ver Leme (2016), Resende (2005) e Ridenti (2000).

³⁷ A respeito dessa certa liberdade, Coutinho, funcionário do núcleo carioca do programa, afirma: "tinha brechas, tudo era feito em vídeo, tinha uma liberdade formal e até política que não havia no jornal diário, que era muito visado" (COUTINHO Apud Ridenti, 2000, p 325).

No programa global, Andrade manteve sua postura crítica perante os problemas nacionais, dirigindo obras documentais que desvelavam as dificuldades que o povo brasileiro enfrentava. Andrade afirma sobre essa questão:

O povo, tal como nós entendíamos, isto é, a população majoritária brasileira, mergulhada em suas dificuldades, renda miserável, terríveis problemas de habitação, saúde, educação, transporte, etc. - esse povo estava ausente dos noticiários. E nós queríamos recolocá-lo lá, fazer que sua imagem, coincidente com o que pensávamos ser a imagem do Brasil real, ocupasse a tela elitista e ilusória dos aparelhos de TV (ANDRADE Apud Caetano, 2004, p. 188)

Nesse sentido, obras como *Boias frias* (1975), sobre os trabalhadores rurais temporários, ou *Caso Norte* (1977), sobre os migrantes em São Paulo, são representativas do objetivo de exibir o povo e suas demandas e questões específicas, fator que contrariava o regime militar. É sintomático, assim, a censura que alguns de seus filmes sofreram, como o caso de *Wilsinho Galiléia* (1978), longa-metragem que reconstituía com atores a história real de Wilson Paulino da Silva, fuzilado aos dezoito anos pela polícia depois de uma trajetória marcada pela violência e pelo crime. Tal obra buscava desconstruir a concepção de culpabilização do criminoso, investigando as condições sociais da formação da violência, além de evidenciar uma compaixão entre bandido e setores populares. Dividido em duas partes, *Wilsinho Galiléia*³⁸ teve sua veiculação na televisão proibida pela censura federal.

Após uma série de documentários bastante críticos e com forte repercussão, Andrade pede, em 1978, demissão da Rede Globo. Seu recém-lançado filme *Doramundo* (1978)³⁹, baseado no romance homônimo de Geraldo Ferraz, havia sido premiado no Festival de Gramado do mesmo ano como melhor filme e melhor diretor, o que o leva a optar pela demissão para concentrar-se em sua carreira no meio cinematográfico. Esse mesmo motivo o fez pedir demissão da ECA, também em 78, o que levou o cineasta a poder concentrar-se em sua produção fílmica. Entretanto, isso não significou seu total afastamento da televisão, uma vez que o cineasta permaneceu

³⁸ Para detalhes do longo processo em busca da liberação de *Wilsinho Galiléia* no contexto da ditadura, ver Fortes (2007, p. 111- 114). Vale destacar, assim como faz a autora, que tal filme só foi exibido 24 anos depois, durante o 7º *Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade*, em 2002.

³⁹ Não se pode deixar de citar que *Doramundo* foi realizado com financiamento da Embrafilme. A partir de 1975, Andrade junto com outros cineastas paulistas se organizam em torno da APACI - Associação Paulista de Cinema, com o objetivo de pleitear recursos financeiros da empresa, até então muito concentrados no cinema carioca. Isso ocasionou uma maior atenção do cinema paulista autoral pela Embrafilme, com vários filmes de diretores de São Paulo sendo financiados por ela.

prestando serviço para o programa global até 1982, um ano antes do fim de sua fase composta pela participação de cineastas.

Tapajós, por sua vez, também apresentou vínculos com o *Globo Repórter* entre início de 1979 e o primeiro semestre de 1980. Paralelamente à parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, tema que será explorado no próximo tópico desse capítulo, o cineasta também atuou na Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, o mesmo setor de João Batista de Andrade, embora a partir de 1979, ano que o mineiro já havia pedido demissão e somente prestava serviços para a Rede Globo.

Mesmo trabalhando em um contexto de censura da própria Rede Globo, que vetava a exibição de determinados programas já produzidos, caso de um *Globo Repórter* feito sobre as greves de São Bernardo, alguns documentários dirigidos por Tapajós, e que apresentavam temas sociais abordados por um viés crítico, foram exibidos. Nesse sentido, pode ser citado *Com quem ficam nossos filhos?* (1980) documentário sobre a falta de creches públicas em São Paulo e Rio de Janeiro, que obteve bastante repercussão por escancarar o problema da criação de creches falsas para receber incentivos fiscais (RIDENTI, 2000, p. 327).

2. 4 As greves do ABC e as distintas perspectivas fílmicas em seu registro

Desde 1977, Tapajós estava envolvido com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, aproximação que o permitiu produzir filmes cujo teor temático se aproximava de suas preocupações enquanto diretor:

Acho que numa realidade como a nossa, de um país subdesenvolvido e dependente, o filme de conteúdo social é fundamental para a criação da própria identidade nacional. É absolutamente necessário para dar uma característica própria ao nosso cinema. Para encontrar a identidade desse cinema e participar da busca da identidade nacional. O cinema tem um papel fundamental nisso. Eu me preocupo fundamentalmente, como temática, com os problemas urbanos e principalmente com os problemas da classe operária. (TAPAJÓS, 1977).

Nesse sentido, as movimentações dos operários do ABC paulista em defesa de seus interesses, que ocorreram principalmente a partir de 1978 e chamavam atenção de todo o país, não deixariam de ser o foco de suas produções e reflexões.

Através da presidência combativa de Luis Inácio Lula da Silva, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema apresentava um modelo distinto do existente na cidade de São Paulo, com práticas que buscavam formar politicamente os metalúrgicos para que estes pudessem lutar por melhores condições de trabalho. Nesse contexto, tal organização passou a apoiar distintas ações culturais⁴⁰, como o cineclub e peças teatrais, uma vez que estas agiriam de duas maneiras distintas: ao mesmo tempo que divertiam, também conscientizavam os trabalhadores para uma postura de luta.

Em decorrência de uma boa aceitação de tais atividades, no ano de 1977 o Sindicato passa a produzir seus próprios documentários dirigidos por Tapajós. É como resultado dessa parceria que surgem os filmes: *Acidente de trabalho* (1977), obra que buscava demonstrar que os operários não eram os responsáveis pelos acidentes no interior da fábrica; *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), sobre o Primeiro Congresso de Mulheres Metalúrgicas do ABC; (1979), *Teatro Operário* (1979), que intercala cenas do ensaio da peça *Eles crescem e eu não vejo* com depoimentos de seu autor, o operário Expedito Batista; *Greve de março* (1979), sobre o movimento grevista ocorrido no primeiro semestre de 1979; e *Linha de montagem* (1982), sobre o processo de organização dos operários no ABC paulista, que resultou nas greves de 1979 e 1980 e na fundação do Partido dos Trabalhadores (PT).

Para além de tais filmes, Tapajós dirigiu, durante esse período, outros dois documentários que foram produzidos por organizações populares que apresentavam ligações com o PC do B, mesmo já estando desligado da Ala. O primeiro trata-se de *Um caso comum* (1978), obra artística sobre a luta pela saúde na zona leste de São Paulo encomendado pela Pastoral da Zona Leste, ligada à Igreja católica. Já o segundo foi *Luta do Povo* (1980), película que aborda as diversas lutas travadas pelos movimentos populares também em São Paulo, encomendado por outra associação popular de saúde (RIDENTI, 2000, p. 344). Tais produções reforçam o envolvimento do diretor com diferentes movimentos sociais, a despeito de sua saída da militância política do PC do B.

Os documentários criados por Tapajós e sua equipe a partir da parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema acabam priorizando a visão dos trabalhadores e da própria diretoria da instituição. Nesse sentido, a postura

⁴⁰ Para maiores detalhes sobre as atividades culturais desenvolvidas pelo Sindicato ver Tavares (2011).

particular de Tapajós é deixada parcialmente de lado, seguindo o que Jean-Claude Bernardet nomeia como modelo de transparência (2003). Conforme chama a atenção Krishna Tavares, o realizador tentaria, em tal modelo, apagar-se na elaboração de seu ponto de vista, buscando uma certa neutralidade. Seu conhecimento técnico estaria a serviço dos próprios trabalhadores, para que eles pudessem construir sua própria história no cinema (2011, p. 57). Para o cineasta:

Quando começam as greves de 78, 79 e 80, em São Bernardo, me parecia que o prioritário ali era discutir o processo de organização dos trabalhadores, devolver a eles essa discussão, permitir que os filmes alimentassem essa discussão. Isto era mais importante do que colocar explicitamente a minha opinião sobre a questão (TAPAJÓS, 1986, p. 74).

Com relação ao documentário *Greve de março*, por exemplo, Tapajós destaca essa produção para um objetivo concreto e imediato do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, pedido realizado diretamente por Lula e a diretoria:

Greve de março foi um filme feito quase que exclusivamente para intervenção imediata. Ele foi realizado em 15 dias. Filmamos em São Bernardo de 22 a 27 de março de 1979 e no dia 10 de abril o filme já estava pronto. O sindicato parou a greve durante 45 dias para discutir com os patrões. Após 45 dias haveria uma nova assembleia, em 13 de maio, que poderia decretar o reinício da greve. Queríamos que o filme fosse utilizado nesse prazo de 45 dias como instrumento de mobilização da greve. (TAPAJÓS, 1986, p. 74).

Ao analisar esse curta-metragem, tanto Reinaldo Cardenuto quanto Maria Carolina Granato da Silva destacam a atitude de Tapajós em priorizar os objetivos da diretoria do Sindicato. Segundo o pesquisador, Tapajós se inquietava com o culto à personalidade de Lula, mas em decorrência da urgência em manter a organização operária num contexto de negociação grevista, o cineasta aceitou realizar o filme exaltando a figura do líder operário, já que direção sindical considerava o carisma do então líder um dos principais componentes de mobilização da classe trabalhadora que deveria constar no documentário (2014, 191). Para além da questão apontada por Cardenuto, Silva destaca ainda a aceitação de Tapajós em fazer rapidamente um filme que atendesse os interesses do grupo capitaneado por Lula, adiando o projeto de realizar um longa-metragem (2008, p. 106).

Assim, Tapajós deixa de lado aspectos artísticos e políticos pessoais na elaboração de seu filme, utilizando “seu conhecimento de cinema para realizar uma obra

cujo pressuposto era defender a política do operariado combativo” (CARDENUTO, 2014, 191). O resultado é uma obra centrada na figura de Lula, em que existe uma união dos trabalhadores em torno de sua figura.

Andrade também não deixou de registrar as lutas do operariado. Fora da Rede Globo desde 1978 e com foco em sua carreira no meio cinematográfico, o diretor igualmente se deslocou à região do ABC paulista em março de 1979 para captar filmes. É nesse contexto, por exemplo, que ele produz *Greve!* (1979) e *Trabalhadores, presente!* (1979). O cineasta, inclusive, já havia feito contato com algumas lideranças sindicais, como o próprio Lula, durante sua trajetória no programa *Hora da Notícia*.

No entanto, sem vínculos com o Sindicato, o diretor priorizou a realização de curtas-metragens bastante distantes dos líderes sindicais, registrando grevistas, seus familiares e populares: "(...) eu fiz o que minha formação política e meu feeling de cineasta pediam, mantendo minha independência e dialogando com o movimento, sem ter que me submeter a ele" (ANDRADE Apud Caetano, 2004, p. 249-250).

Conforme destaca Silva ao analisar *Greve!* (2008, p. 141), o diretor optou novamente por trabalhar aos moldes do que Jean-Claude Bernardet nomeou como "dramaturgia de intervenção", ou seja, filmando situações criadas a partir da presença da câmera e da intervenção do próprio diretor no momento do registro. Repleto de perguntas de Andrade, o curta-metragem mostra um complexo mosaico das forças envolvidas na greve, assim como o contexto em que essa se insere, com críticas diretas ao governo militar. A presença de Lula, nesse sentido, é menor, característica bem distinta do documentário de Tapajós, e que evidencia uma visão divergente de ambos os cineastas em relação ao registro do movimento operário⁴¹. Andrade buscou problematizar a classe operária, a intensa repressão policial aos grevistas e o papel da liderança nesse contexto a partir de sua visão política mais geral, sugerindo uma fragmentação do movimento grevista caso Lula não retornasse ao comando das manifestações.

⁴¹ Há na historiografia uma extensa quantidade de reflexões sobre os filmes produzidos nesse contexto grevista do ABC paulista. Tanto Tavares (2011) quanto Silva (2008), por exemplo, fazem uma longa análise dos filmes centrados nessa questão, apontando as divergências existentes entre Andrade e Tapajós tanto do ponto de vista formal quanto ideológico, considerando também em suas análises o filme *ABC da Greve*, de Leon Hirszman (1979/1991), postura similar adotada por Sotomaior (2014). Já Jorge (2011) prioriza a análise centrada exclusivamente no filme, não abordando divergências políticas dos realizadores em seu trajeto argumentativo.

Tal divergência poderia ser explicada principalmente pelos distintos envolvimento políticos que cada cineasta desenvolvia. Andrade, que mantinha sua militância no PCB, participando, inclusive, de sua reconstrução, apresenta uma leitura mais ampla, que busca ressaltar o governo militar como o agente político responsável por um autoritarismo que levou os operários a viverem sob a violência do sistema econômico industrial (CARDENUTO, 2014, p. 217). Já Tapajós priorizou uma leitura com foco nas reivindicações trabalhistas, em consonância com o discurso do movimento sindical, para quem produzia graças à parceria realizada com o Sindicato. Nesse sentido, é uma obra que transmite uma mensagem clara da entidade sindical produtora.

2. 5 Os primeiros anos da década de 80

Após a produção dos documentários na região do ABC paulista, Andrade permaneceu, nos primeiros anos da década de 80, focando exclusivamente em sua carreira como cineasta. Nesse contexto, dirigiu as ficções *O homem que virou suco* (1980) e *A próxima vítima* (1983). Diferente de Tapajós⁴², que sempre focou seu trabalho artístico em produções documentais, Andrade apresenta em sua filmografia um conjunto de obras ficcionais bastante expressivas, as quais, em grande parte, utilizam de uma linguagem alegórica para se posicionar contra o regime militar. Sobre esses filmes, o diretor esclarece:

São produções extremamente ligadas ao momento político, mesmo que eu não procurasse isso nem tentasse qualquer didatismo. (...) Mas é inegável que a escolha dos temas e os tratamentos mostravam que minha cabeça e minha emoção pendiam para uma busca de resposta aos desafios do momento. Era a busca de um cinema ficcional, onde os personagens se criariam e se desenvolveriam em meio a conflitos fundamentais de cada momento da vida brasileira (ANDRADE, 2002, p. 265).

Com o fim da parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Tapajós se envolveu em outros projetos profissionais. Através da concretização de novas parcerias com organizações de bases e com partidos políticos, o cineasta dirigiu outros documentários, atuando fortemente na discussão de questões políticas e sociais. É nesse contexto que, a pedido da Comissão Justiça e Paz, por

⁴² Para Tapajós, em entrevista à Leme: "(...) meu negócio era o documentário, como forma de expressão, como forma de arte e como instrumento de participação política" (TAPAJÓS Apud Leme, 2016, p. 257).

exemplo, dirige *Em nome da Segurança Nacional* (1984), documentário sobre o Tribunal Tiradentes realizado em São Paulo no ano de 1983 para discutir a lei de Segurança Nacional.

Posteriormente, já em um contexto de forte movimentação política e social em torno das Diretas Já, com o fim do regime ditatorial bastante evidente, tanto Tapajós quanto Andrade apresentaram suas perspectivas críticas e reflexivas acerca do jogo político nacional em duas obras documentais: *Nada será como antes, nada?* (1984) e *Céu Aberto* (1985). Partindo de focos e formas distintas, um período bastante debatido e importante para a história brasileira, a redemocratização nacional, não poderia deixar de ser objeto de reflexão de dois cineastas que ao longo das décadas se posicionaram criticamente sobre a realidade brasileira. Portanto, nos debruçemos sobre tais documentários.

Capítulo 3 – *Nada será como antes, nada?*

3.1 O filme e sua recepção

O descontentamento perante o regime militar brasileiro, que há anos crescia atingindo cada vez mais distintos setores sociais, ganha força nas ruas em torno de uma proposta: as Diretas Já. Em início de 1984, multidões saíram às ruas para pressionar o Congresso Nacional para a aprovação da emenda constitucional que propunha as eleições diretas para presidente da república proposta pelo deputado Dante de Oliveira.

Embora a proposta fosse defendida amplamente por distintos atores sociais, a vitória no Congresso não ocorreu, provocando um descontentamento geral. Nesse contexto de intensa movimentação política e de uma profunda desilusão no processo de redemocratização do país, o diretor Renato Tapajós finaliza seu novo trabalho documental: o média-metragem *Nada será como antes, nada?*

O filme foi produzido através do Prêmio Estímulo da Comissão de Cinema da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, e apresenta alguns acontecimentos políticos e sociais ocorridos durante o processo de transição do país. Ao longo de cenas filmadas entre 1979 e 1982, Tapajós cria um trabalho de média-metragem que busca refletir sobre o papel da esquerda nos novos processos políticos, assim como do próprio cineasta em uma conjuntura marcada pelo surgimento e pela complexidade das forças sociais nacionais.

O esforço de Tapajós em refletir sobre as mudanças ocasionadas pela transição nacional, as ações da esquerda e dos movimentos sociais e reuni-los em um documentário foi um tema pouco debatido não apenas no âmbito acadêmico. Conforme citado anteriormente, a única reflexão historiográfica localizada sobre o filme encontra-se no artigo “Do movimento das ruas às manobras do Planalto: o documentário e a transição da ditadura para o regime democrático”, de Carolina Gomes Leme. Entretanto, como a proposta da autora é de analisar cinco documentários criados no “calor do momento”, as ponderações realizadas em torno de *Nada será como antes, nada?* acabam sendo bastante panorâmicas e focadas exclusivamente na análise fílmica.

Essa ausência de debate em torno do filme se repete no campo da crítica cinematográfica. Ao pesquisarmos diferentes periódicos brasileiros percebemos que *Nada será como antes, nada?* recebeu pouca atenção de críticos e jornalistas ao longo

da década de 80, de modo que são poucas as reflexões desenvolvidas sobre essa obra de Tapajós.

A publicação que se debruçou com mais afinco sobre *Nada será como antes, nada?* foi a revista *Filme Cultura* em seu número 46, lançado em abril de 1986. Reunindo um conjunto de textos sobre documentários produzidos em São Paulo que tematizavam os movimentos sociais, esta importante publicação no campo do cinema nacional adicionou como um apêndice uma crítica do jornalista e redator Carlos Alberto de Mattos sobre o filme, além de uma importante entrevista com Tapajós, em que a obra documental foi um dos diversos temas debatidos pelo cineasta.

O texto de Mattos, intitulado *Um filme-processo*, consegue reunir os principais elementos argumentativos utilizados pelo diretor ao longo de filme. Entre tais fatores, Mattos chama a atenção para o tom pessoal elegido por Tapajós, cuja busca em explicitar um sentimento de esperança perante o contexto histórico que o rodeia perpassa toda a narrativa fílmica.

O jornalista também pontua de maneira bastante objetiva a expectativa de Tapajós depositada no Partido dos Trabalhadores. Para ele, o partido aparece em *Nada será como antes, nada?* como uma nova proposta de luta política defendida pelo cineasta, ideia que compartilhamos com o crítico e que aprofundaremos ao longo desse capítulo.

Mattos, por fim, traça um paralelo entre *Nada será como antes, nada?* e *Cabra marcada para morrer*, duas produções que, segundo sua argumentação, ganharam novos significados graças a resignificação da imagem registrada originalmente através da interpretação adotada posteriormente por cada cineasta. Como bem destaca o autor, ambos os filmes partiram de projetos pautados em ideias racionais, mas que se transformaram ao longo do tempo, adquirindo um olhar subjetivo e humano sobre o país e o próprio cinema.

Por sua vez, a entrevista presente nesse mesmo número de *Filme Cultura* se centra na exposição de informações sobre o surgimento do filme, que auxiliam sobremaneira na compreensão de seu desenvolvimento.

Em uma longa resposta dada à *Filme Cultura*, Tapajós esclarece sobre a produção e a mudança do objetivo inicial em *Nada será como antes, nada?*. Tal resposta auxilia no entendimento sobre como a ideia do filme surgiu, e as

transformações que o contexto histórico, como a derrota das Diretas Já, ocasionou em sua realização:

Ele começou a surgir em 1983, logo após as eleições de 82. Nós tínhamos acompanhado a campanha eleitoral de 82 em São Paulo. Tínhamos filmado alguns outros materiais paralelamente à campanha. Logo depois das eleições, sobretudo em São Paulo, com a vitória do PMDB, a participação da população no governo era a palavra de ordem que parecia dominar. Eu estava absolutamente convencido de que era uma palavra de ordem falsa, demagógica, colocada apenas dentro de uma preocupação eleitoral. Surgiu a ideia de usar o material já filmado e outras coisas que iríamos filmar em seguida para fazer um filme que discutisse, em primeiro lugar, o que é a participação da população num processo de governo, e qual o comportamento e tendências das organizações de esquerda em relação aos movimentos populares, que teoricamente estariam na base das propostas dessas próprias organizações. Este projeto foi apresentado à Comissão de Cinema e Secretária de Estado da Cultura de São Paulo e aprovado. Eles deram uma pequena verba. Nós começamos a trabalhar, algumas coisas foram filmadas. Mas o projeto chegou a um impasse. Eu comecei a sentir de uma maneira muito clara e muito aguda a mudança das expectativas populares em relação aos governos eleitos em 82. Veio a campanha pelas eleições diretas, mas dentro do entusiasmo já se podia sentir uma carga de ceticismo. Muita gente participou achando que era possível conseguir as eleições diretas, mas muita gente sentia que as diretas não viriam. Todas as propostas que traziam uma carga de esperança, uma carga de sonho, naufragaram num mar de ceticismo, e comecei a achar que aquele projeto de filme estava superado pelos acontecimentos (...) então eu achei que mudando a proposta do filme poderia discutir uma série de coisas, tais como: o que eu penso e sinto a respeito desse tipo de manipulação, desse tipo de atitude política... (TAPAJÓS, 1986, p. 73).

Assim, Tapajós destaca que os rumos da política nacional o fizeram enxergar os fatos sob uma nova perspectiva, o que resultou na elaboração de um filme realizado a partir de seus sentimentos perante o desenvolvimento da história brasileira daquele contexto. Nesse sentido, não é à toa que a partir desta perspectiva tão íntima, o cineasta optou por narrar o seu documentário: "o texto era tão pessoal que eu achei que tinha que falar. Ele não só é na primeira pessoa como eu estou discutindo coisas muito próximas." (TAPAJÓS, 1986, p. 78).

Essa opção em realizar uma obra extremamente pessoal difere em grande parte da filmografia de Tapajós produzida anteriormente. Vale a pena retomar que após sua saída da prisão, o cineasta vinculou-se ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Como cineasta ligado a tal organização, Tapajós dirigiu filmes com um discurso político muito bem afinado aos interesses sindicais, atendendo as demandas de produzir obras capazes de mobilizar as bases populares e de intervir diretamente nas atividades grevistas. Em outras palavras, os documentários produzidos

nesse contexto acabavam sendo importantes instrumentos de intervenção política e social produzidos a serviço do sindicato. Nesse sentido, *Nada será como antes, nada?* toma um outro rumo em sua trajetória artística, apontando para novas maneira formais na militância política e profissional.

A carência de reflexões sobre o documentário no bojo da crítica de cinema é reflexo de sua ausência no circuito comercial nacional, característica que se repete na trajetória profissional de Tapajós. Produzidos, grosso modo, ora através do apoio sindical e de organizações de base, ora através do financiamento de instituições públicas, a exibição de suas produções fílmicas ficou bastante concentrada em cineclubes de fábricas, partidos, movimentos sociais, ou mesmo a debates e mostras, cujos temas centrais giravam em torno de tais movimentos.

Nada será como antes, nada? não é diferente, sendo exibido basicamente em um pequeno circuito de salas vinculadas a espaços culturais públicos, como a sala de cinema do Paço Imperial, no Rio de Janeiro, onde ficou em cartaz em abril de 1986 (JORNAL do Brasil, 26 abril 1986); e a sala do Centro Cultural São Paulo, que o exibiu em agosto de 1986 (ESTADO de São Paulo, 17 ago. 1986). Ou, ainda, em debates e retrospectivas realizadas dentro da programação de determinados eventos, como o Fórum de Cinema Documentário Brasileiro, em Curitiba, que exibiu o filme em 29 de maio de 1986 no âmbito da Mostra de Cinema no Movimento Operário – Documentários (SANTOS, 25 maio 1986).

Mas se a obra não foi exposta comercialmente, ela conseguiu ser exibida em diferentes festivais de cinema nacional e até internacional. Nesse sentido, evidencia-se uma mínima circulação do documentário, atingindo públicos fora do estado de São Paulo.

No Brasil, *Nada será como antes, nada?* foi exibido na XIV Jornada de Cinema da Bahia, em 1985. Idealizado pelo cineasta Guido Araújo, esse festival foi criado em 1972, sendo um importante espaço de exibição de obras cinematográficas e de circulação e troca de ideias entre os participantes. Foi no bojo da Jornada, por exemplo, que surgiu, em 1973, a Associação Brasileira de Documentaristas - ABD, reunindo produtores, diretores, distribuidores e técnicos que trabalhassem com documentários de curta e média metragem, mais os representantes de cinematecas, cineclubes e instituições similares, para discutir e criar mecanismos que legislassem e impulsionassem o mercado cinematográfico brasileiro (MELO, 2004, p. 4).

A 14ª edição ocorreu em Salvador, Bahia, e foi uma das edições com maior efervescência e discussão. Em primeiro lugar, por ter se tornado internacional, recebendo a inscrição de filmes e vídeos latino-americanos, que poderiam também concorrer aos prêmios existentes no festival. Em segundo, por ter recebido recursos financeiros advindos do governo estatal, os quais permitiram uma expansão nas mostras organizadas pelo comitê organizador. A obra de Tapajós foi a grande vencedora dessa edição, faturando o prêmio Glauber Rocha de melhor filme. (SANTOS, 11 out. 1985)

Em decorrência dessa vitória *Nada será como antes, nada?* ganhou uma repercussão no interior do circuito documental. Assim, foi exibido, por exemplo, na Cinemateca de Curitiba em 13 de outubro de 1985, (SANTOS, 11 out. 1985), no II Festival Rio-Cine, (JORNAL do Brasil, 18 agosto 1986) e na Cinemateca de São Paulo em 10 de outubro de 1985, junto com outros filmes premiados na Bahia (ESTADO, 10 out. 1985).

Em âmbito internacional, o documentário foi selecionado para participar do 8 *Festival du Réel*, ocorrido em Paris, França, entre 8 e 16 de março de 1986 (JORNAL do Brasil, 8 mar. 1986). Escolhido junto com outros três documentários brasileiros – *Fala só de malandragem* (Denoy Oliveira), *Frei Tito* (Marlene França), e *Estórias da Rocinha* (José Mariani) – acaba-se evidenciando o certo destaque que tal produção artística, que sequer foi lançada comercialmente no Brasil, recebeu.

3.2 *Nada será como antes, nada?* – entre o aspecto formal e a perspectiva política

Nada será como antes, nada? inicia-se mostrando a movimentação de pessoas, atores e cantores em um evento, que em poucos minutos depois saberemos, graças a voz *over* de Renato Tapajós, tratar-se de um comício do Partido dos Trabalhadores realizado no bairro de Santo Amaro, São Paulo, em abril de 1982. A voz *over* de Tapajós já explicita nesse início a maneira pela qual o documentário irá se desenvolver: através de sua perspectiva pessoal e subjetiva dos acontecimentos nacionais. Tapajós afirma:

Certo dia de abril de 1982 *eu* subi a um palanque, num terreno baldio perto do Largo Treze, em Santo Amaro, São Paulo, para filmar um comício. O comício era do Partido dos Trabalhadores, do PT. Mas isso *não é o que importa. O que importa é a emoção* que pouco a pouco se criou no palanque. Entre as pessoas da equipe de filmagem, entre os que haviam trabalhado para organizar o comício, um nó na garganta. Porque ali, depois de tanto tempo,

parecia que o vento mudava de rumo, *parecia*, sobretudo, que alguma coisa estava nascendo. (grifos nossos).

Como qualquer postura subjetiva, a visão pessoal apresenta uma determinada maneira de enxergar o mundo. E a de Tapajós presente em *Nada será como antes, nada?* é resultado de condutas de quem não só combateu o regime militar, como também adotou uma militância vinculada à esquerda brasileira, delimitando muito bem a perspectiva defendida ao longo da obra artística. Tapajós pontua:

Lembro que um velho amigo me abraçou e disse algo como: ‘eu jamais poderia imaginar que veríamos isso durante nossas vidas.’ E estava tudo resumido nessa frase: os anos de exílio, os anos de cadeia, a dor física da tortura, a dor moral da derrota. A exaltação de um momento em que parecia que tudo havia valido a pena.

As imagens mostradas enquanto Tapajós descreve seu ponto de vista e relembra acontecimentos de sua vida se relacionam sobremaneira com suas palavras, na medida em que são destacadas as bandeiras do PT, o novo partido de esquerda criado no contexto da transição nacional, e faixas tanto contrárias ao regime ditatorial quanto à Lei de Segurança Nacional. Nesse sentido, é bastante clara a perspectiva defendida pelo filme: o ponto de vista de alguém totalmente introjetado no processo de luta contra a ditadura brasileira.

Vale destacar que essa perspectiva narrada por Tapajós em voz *over* e que não segue nenhuma cronologia histórica ao longo do documentário é de alguém que está olhando e refletindo sobre as imagens filmadas no passado e ressignificando tais acontecimentos. Em outras palavras, é a perspectiva de alguém que está em 1984 pontuando questões sobre a história nacional a partir de momentos filmados e vivenciados por ele e sua equipe de filmagem entre 1979 e 1982, propiciando um diálogo constante entre presente e passado, entre as diferentes expectativas existentes nessas distintas temporalidades.

Nessa trajetória reflexiva, que é a marca de todo o documentário, o diretor repete o uso de determinados instrumentos técnicos para uma melhor construção argumentativa. Nesse quesito destaca-se a retirada frequente do som direto das cenas filmadas por sua equipe, adicionando posteriormente, no processo de montagem, outras músicas que auxiliam sobremaneira tal construção. Nesse momento inicial, por exemplo, em que Tapajós destaca a emoção em participar novamente de um processo

eleitoral para um cargo executivo após anos de regime militar, o diretor elegeu uma trilha sonora operística, criando uma atmosfera épica para o comício partidário petista.

Em tal momento de grande importância na transição nacional, o foco da câmera são os personagens anônimos participantes do comício, os artistas circenses e os repórteres presentes no evento. Os personagens são constantemente filmados em primeiros ou primeiríssimos planos, de modo a aproximar o espectador das pessoas focalizadas. Essa escolha, assim como a questão sonora, é recorrente ao longo de todo o documentário, potencializando tal aproximação. Figuras políticas, como Lula, então candidato ao governo do estado de São Paulo pelo PT, aparecem rapidamente, sem apresentar nenhum destaque em nenhuma parte do filme. Assim, *Nada será como antes, nada?* apresenta uma postura distinta das produções fílmicas anteriormente realizadas por Tapajós em sua parceria com o Sindicato, por exemplo, em que o político e outros dirigentes eram constantemente enfatizados ao longo dos documentários.

Após essa breve sequência fílmica, que não totaliza 5 minutos, ocorre um corte. A tela fica preta para que seja destacado, em branco, o título do filme. Mas esse aparece em dois planos: no primeiro somente a oração afirmativa: “Nada será como antes”. No próximo plano a pergunta: “nada?” A escolha em dividir o título em dois planos reforça o tom reflexivo adotado ao longo do documentário. A oração “nada será como antes” há anos fazia parte do imaginário cultural nacional, sendo título de uma famosa canção criada em 1972 por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, bastante popular também na voz de Elis Regina, que a regravou e foi agrupada em seu LP de mesmo nome em 1984. Não é por acaso que é a versão musical de Milton Nascimento que acompanha a exibição do letreiro do filme.

Mas, acima de tudo, “nada será como antes” está associada a um sentimento de intensa transformação propiciada por um futuro nacional livre do autoritarismo. A escolha de Tapajós em adicionar a palavra “nada” acompanhada de um ponto de interrogação sugere a existência de determinados elementos que poderiam colocar em dúvida as transformações estruturais na realidade nacional.

Após este evento político, o média-metragem nos mostra os acontecimentos durante as eleições de novembro de 1982. Sem a captação do som direto e com excertos de música clássica agitada, que potencializa a construção cênica, a câmera opta por realizar planos fechados, focalizando sua atenção em distintos elementos. Em primeiro lugar, seu foco está na militância do PT, responsável pela distribuição de santinhos e

outros materiais de divulgação política pelas ruas da cidade. Em segundo lugar, no desenrolar do próprio processo eleitoral, com a exibição de urnas, de colégios eleitorais, e de votos de populares e de alguns políticos, como o candidato Lula. E por fim, na exibição da movimentação popular em torno das eleições, com a filmagem de diversos anônimos bastante animados presentes em torno dos locais de votação.

É neste momento que Tapajós esclarece o processo de construção fílmica e a transformação de sua ideia original surgida no início de 1983. A princípio sua abordagem era teórica, com um tom de tese, acerca da participação popular num governo democrático, e as contradições entre promessas eleitorais e prática política. Esse desejo de discussão surgiu em decorrência do processo eleitoral de 1982, com todas as expectativas de transformações políticas e sociais que tal acontecimento engendrou na esquerda nacional depois de 18 anos de governo militar. No entanto, o diretor desiste deste projeto fílmico por acreditar que tais críticas seriam desnecessárias em um contexto nacional marcado pela derrota das Diretas Já, e por uma postura política que ele enxerga como essencialmente eleitoreira, em 1984. Para o cineasta:

Acontece que o filme, com esse tom de tese, se tornou desnecessário. As esperanças acendidas desde 1978 com as greves do ABC, a campanha pela Anistia e tantos outros movimentos deram lugar a um ativismo cético, a uma corrida pelo mal menor, a um grande cansaço. Os temas de um ano atrás ficaram velhos, irremediavelmente velhos.

A partir disso, Tapajós opta por fazer um filme “sobre um sentimento”. Sentimento esse que é um híbrido de esperança e desencanto com os rumos da esquerda e da redemocratização nacional, e que convive paradoxalmente ao longo de toda a obra. É sintomático, nesse sentido, que enquanto o diretor fala sobre o sentimento as imagens mostrem os santinhos queimando nas ruas após o processo eleitoral. Se antes, no momento da eleição, a felicidade da militância petista e dos anônimos era o que se destacava nas cenas filmadas, questão reforçada por uma escolha musical mais rápida e agitada, agora apenas a melancolia se sobressai, ocasionada pela queima dos papéis e um predomínio cromático do azul, e potencializada pela tragicidade da música instrumental escolhida.

Tais imagens representam a própria dinâmica reflexiva de Tapajós: o processo eleitoral o levou a um sentimento de êxtase perante a nova dinâmica política, representado tanto pela felicidade das pessoas retratadas quanto a escolha musical; já os

santinhos queimando representariam essa crítica explicitada na fala de Tapajós, em que ocorre um dismantelamento não só do papel, como também de determinadas animações políticas ressurgidas durante o processo de escolha política direta de um cargo executivo.



Tapajós decide por abandonar a criação de um filme com uma tese já pré-estabelecida. Pelo contrário, *Nada será como antes, nada?* é repleto de questionamentos sobre os fatos. Nesse sentido, apresenta uma postura distinta em relação à uma categoria de documentários brasileiros vinculados ao Cinema Novo, detentores de uma voz do saber, a qual utiliza estatísticas e dados científicos para comprovar seus argumentos, sobretudo a partir de entrevistas realizadas simplesmente para corroborar uma tese inicial. Tais elementos, amplamente debatidos por Jean-Claude Bernardet⁴³ ao tratar do modelo sociológico, não foram utilizados por Tapajós, que prioriza a reflexão pessoal repleta de questões abertas sobre os acontecimentos e o futuro nacional.

Conforme aponta Caroline Gomes Leme, a postura pessoal e a ausência de certezas ou explicações universais durante *Nada será como antes, nada?* o aproxima do que Fernão Ramos denomina como uma ética modesta. De acordo com Ramos, “a ética do sujeito modesto aceita os limites do corpo e da voz do ‘eu’, deixando para trás ambições educativas, a busca de neutralidade” (2013, p. 39). Nesta categoria, o sujeito assume sua posição e perspectiva no mundo, negando a imparcialidade dos fatos. É sintomático, por exemplo, a recorrência do uso da palavra talvez e parecia no discurso de Tapajós, evidenciando que se trata de suas percepções, bem distantes das grandes interpretações estruturais dos acontecimentos políticos.

⁴³ Conforme brevemente apresentado no primeiro capítulo desse trabalho, Jean-Claude Bernardet cria o termo “modelo sociológico” ao analisar diversos documentários em seu livro *Cineastas e imagens do povo*. Para maiores informações ver Bernardet (2003, p. 15-57).

Para Ramos, as particularidades elencadas na ética modesta se aproximariam do modo performático proposto por Bill Nichols ao categorizar os tipos de documentários existentes. Ao tratar este tipo de obra, o pesquisador norte-americano destaca que as produções performáticas dariam mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, afastando-se de um relato objetivo (2010, p. 170). Conforme destaca o autor:

A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta (NICHOLS, 2010, p. 170).

Embora Nichols destaque outros elementos que não são encontrados no decorrer de *Nada será como antes, nada?* em sua categorização teórica acerca do modo performático, podemos classificar o filme como tal⁴⁴, na medida em que Tapajós ressalta sua subjetividade sobre os fatos, organizando a narrativa fílmica. É interessante destacar que essa postura é pautada pelo diálogo com a realidade social e política, ainda que a construção argumentativa adotada ao longo do filme defenda determinados pontos de vista.

O filme prossegue apresentando um corte, dando início a uma nova parte, em que o objeto tematizado será uma festa do PT ocorrida em outubro de 1982. A postura da câmera se repete ao adotado anteriormente: prioriza-se o uso de primeiros planos, focando os personagens anônimos que se encontram no evento dançando, conversando, bebendo e fumando. O som direto não é reproduzido, e sim uma música do Beatles, a qual foi adicionada na montagem, fortalecendo o ambiente festivo do evento.

Nessa parte evidencia-se o claro diálogo entre a realidade social e política e as reflexões do diretor. Tapajós realiza uma retrospectiva em voz *over* dos acontecimentos

⁴⁴ Vale destacar que o próprio autor pontua que a identificação de um documentário com determinado modo não precisa ser necessariamente total, ou seja, não há a necessidade de apresentar todos os elementos típicos de um modo específico presentes no documentário. Para Nichols, as características de cada modo não determinam toda a organização de um determinado filme (NICHOLS, 2010, p. 136). Nesse sentido, um mesmo filme pode apresentar determinados momentos em que um outro modo prevaleça, característica bastante comum em muitos documentários realizados. No caso de *Nada será como antes, nada?*, há momentos em que ocorre uma aproximação com o modo reflexivo e até momentos em que ocorre uma aproximação com o modo participativo, com a aparição de Tapajós na tela intervindo diretamente na realidade. De qualquer maneira, acreditamos que o modo que prevaleça seja o performático, em decorrência das características aqui destacadas.

de 1968, apontando as distintas percepções políticas no campo da esquerda, bem como pontuando seus questionamentos sobre o fato:

talvez tudo tenha começado com um sonho. Estranha palavra essa. Mas sem dúvida era um sonho o que havia ali por volta de 67, 68. Massacrado em seguida, para voltar com intensidade, mas desconfiadamente mais de uma década depois. Em 68 esse sonho assumiu formas nas ruas, violenta forma. Alguns sonhavam com a Cuba de Fidel, com a China de Mao, com a Rússia de Lênin; alguns sonhavam com o Vietnã. Mas era 1968, e havia o maio francês, o poder negro, os hippies, os Beatles, a Primavera de Praga. Nunca consegui me convencer de que tudo isso tenha acontecido ao mesmo tempo por acaso.

Nesse momento ocorre a primeira e uma das poucas entrevistas do filme, com Alípio Freire durante a festa petista. Aqui o filme assume um aspecto interativo graças à provocação da fala de Alípio. Nesta entrevista apresenta-se a reflexão do ex-militante da Ala Vermelha.

Ao fazer uma retrospectiva das lutas políticas, Alípio defende um projeto político revolucionário, com a expropriação dos meios de produção e a tomada do Estado pelos trabalhadores. Mas, ao mesmo tempo, afirma a necessidade da realização de festas, da defesa da felicidade e do prazer nos processos políticos da esquerda tanto nacional quanto internacional. Seu discurso é bastante crítico a uma esquerda burocrata, que chegou ao poder e se voltou para a gerência da máquina estatal. Para ele o processo revolucionário não seria suficiente se não fosse acompanhado de uma discussão intensa sobre a importância da felicidade e a retomada de uma raiz libertária do socialismo.

Jean-Claude Bernardet no desenvolvimento analítico do documentário *Viramundo* concebe a ideia de “locutor auxiliar” (2003, p. 25-26), conceito bastante pertinente para nossa reflexão. Para o teórico esse tipo de locutor seria um personagem que foi entrevistado e que auxilia o narrador do filme a expor opiniões e informações que devem ser transmitidas para a construção argumentativa defendida pelo documentário. Mas ao serem feitas por uma segunda pessoa acabam não apenas aliviando a locução do filme, possibilitando que ela ocupe menos tempo na narrativa, como também permitem uma aproximação com a realidade, na medida em que é um personagem concreto e presente no documentário que pontua determinadas questões.

Tal ideia pode muito bem ser aplicada a Alípio Freire, que pela construção fílmica acaba sendo um “locutor auxiliar” de Tapajós. Em primeiro lugar, pela própria maneira pela qual a fala durante a entrevista se inicia. Ao iniciar citando o sonho de

1968, cria-se uma continuidade temática entre a fala de Tapajós e Freire, o que evidencia o afinamento e compartilhamento de visões entre ambos. Em segundo lugar pela escolha realizada no momento da montagem. Ao eleger colocar parte da opinião sobre a defesa da felicidade, das festas e de uma esquerda não burocratizada em voz *off* sobre cenas de apoiadores e filiados ao Partido dos Trabalhadores se divertindo e conversando animadamente no evento, Tapajós corrobora, através das próprias imagens, a opinião de Freire, mostrando novamente o compartilhamento de opiniões entre o entrevistado e o diretor. Não há, nesse sentido, a necessidade do cineasta retomar tais questões já apresentadas, aliviando o uso do recurso de sua voz *over* acerca dos fatos e opinião que possui.

Nesse sentido, percebe-se que Tapajós não só compartilha essa crítica à esquerda tradicional realizada por Alípio Freire, como também apoia o ideário político defensor da felicidade, das festas e do prazer. E o representante de tal projeto nesse contexto fílmico seria o Partido dos Trabalhadores, apresentado, até o momento, como o organizador de eventos festivos e de comícios com artistas circenses e bandas musicais.

Essa sequência se encerra com a cantora Cida Moreira cantando *Summertime* enquanto a câmera prioriza *closes* de anônimos se divertindo durante a festa partidária. E essa mesma música é usada para iniciar uma nova e rápida etapa fílmica. Nesse novo excerto que se inicia após o corte, *Summertime* é apresentada na melancólica versão de Janis Joplin, usada como trilha sonora para retratar o enterro do operário Santo Dias, morto pela polícia em um piquete de greve em 1980. Em registros que se priorizam os primeiros e os primeiríssimos planos, a câmera exhibe o sofrimento de familiares e amigos durante o enterro do operário.

É interessante destacar que o enterro e cortejo fúnebre de Santo Dias já havia sido filmado por Tapajós e sua equipe, sendo uma parte utilizada no início de seu filme *A Luta do povo brasileiro* (1980). Neste, o som direto captado, o qual registra sonoramente a tristeza e indignação de sua família, é mantido. A escolha de Tapajós em retirar o som direto e adicionar a mesma música, ainda que cantada por duas cantoras diferentes, é uma escolha totalmente consciente para a criação de novos significados a partir de imagens já registradas, cujo principal objetivo é o fortalecimento de uma aproximação entre o Partido dos Trabalhadores e os movimentos sociais, nesse caso o movimento operário, o qual a figura de Santo Dias representa.

Tal aproximação entre partido e movimentos sociais é reforçada nas próximas cenas de *Nada será como antes, nada?* Na sequência posterior, o filme exhibe planos da Vila Remo, em São Paulo, em 1979. Através de planos gerais realizados pela câmera percebe-se que se trata de uma região periférica da cidade, com ruas sem asfalto e população bastante simples. A voz *over* de Tapajós explica que os habitantes do bairro lutavam por moradia. A cena prossegue registrando os populares enquanto o cineasta afirma: “eu sabia que estava assistindo alguma coisa acontecer”, mostrando a perspectiva de alguém que participou desse momento como agente próximo aos movimentos sociais. Um corte seco ocorre e dois *closes* do processo eleitoral de 1982 são mostrados: as mãos enrolando uma bandeira vermelha, e a bandeira vermelha do PT balançada no céu. Tapajós finaliza sua frase enquanto tais bandeiras são mostradas: “alguma coisa que parecia tomar corpo na campanha eleitoral de 1982”, deixando explícito o que havia surgido anteriormente no seio dos movimentos populares e tomado corpo nesta ocasião política: o próprio desenvolvimento do PT.



Posteriormente, várias cenas destacam a organização dos indivíduos em torno deste partido político durante a campanha eleitoral de 82. Das ruas sem asfalto de uma região periférica a um grande comício em frente ao Pacaembu, a bandeira do PT era hasteada, evidenciando o crescimento e apoio popular em torno de uma proposta política. Nessas imagens sem captação de som direto e com adição de uma trilha sonora instrumental animada, ora utiliza-se planos gerais, de modo a apresentar o diversificado entorno em que partido está presente, ora utiliza-se os primeiros planos de anônimos e os planos detalhes de seus gestos e ações, exibindo suas ações de pintar camisetas e distribuir panfletos.



Vale a pena destacar nessa parte do documentário a alegria de um militante filmado, que dança animadamente pelas ruas de São Paulo durante uma passeata do partido, fazendo uma clara associação às colocações de Alípio Freire em sua defesa pela felicidade. Em *Nada será como antes, nada?* o que importa é abordar aqueles que constroem as lutas políticas na base e sua felicidade em fazê-la, sem focar discursos tradicionais de figuras políticas de destaque na trajetória da transição nacional. A distinta construção do fazer político é o que se sobressai nessa obra documental de Tapajós.



Se a esperança reside nessas novas construções políticas, o desencanto com os métodos utilizados em outros locais também aparece na voz do cineasta, o que se associa ao questionamento presente no título do documentário. Ao filmar o Congresso de Fundação da Confederação Nacional das Associações de Moradores (CONAM), em 1981, uma das sequências fílmicas presentes no documentário, Tapajós se desilude com a maneira pela qual ocorre a condução das assembleias deliberativas e a divisão das propostas políticas, afirmando:

Em muitos momentos o olho da câmera surpreendeu atitudes, situações, métodos difíceis de aceitar. Pelo menos para quem não é um espectador desinteressado. Um dia fui filmar com o Zetas um congresso de associação de moradores, o CONAM. A proposta a ser discutida era a de criar uma organização nacional que congregasse todas as associações de moradores do país. Tinha gente do país inteiro. Mas havia um tom, uma formalidade, um determinado tipo de gesto que ingenuamente eu não esperava encontrar ali.

Enquanto descreve sua perspectiva, aquela de alguém que se interessa pelo desenvolvimento dos movimentos sociais, o documentário exhibe, em planos abertos, o Congresso, com moradores executando ações que mais se assemelham a torcidas esportivas, tanto em relação ao gestuário quanto em relação às músicas cantadas, captadas pelo som direto da equipe de filmagem.

Após a exposição de parte da dinâmica da mesa e dos moradores nas arquibancadas do local, *Nada será como antes, nada?* opta por suprimir parte do som direto dos discursos, e adicionar uma trilha sonora operística bastante emotiva para mostrar os desentendimentos das distintas tendências políticas existentes no congresso, transformando o momento em algo extremamente incômodo em decorrência da intensa desorganização.

Esse desconforto ganha contornos ainda piores a partir das entrevistas realizadas com alguns participantes do congresso. Estas são feitas sem o corte da pergunta, mostrando microfones e, inclusive, o entrevistador, no caso o próprio Tapajós⁴⁵. As breves entrevistas realizadas pelo diretor são confusas e pouco elucidativas do que acontecia, enfatizando a briga política entre as diferentes propostas. Se a entrevista com Alípio mostrara a clareza na defesa de um determinado projeto político, as falas

⁴⁵ Ao realizar essas entrevistas, em que o diretor é mostrado com microfone em mãos interagindo diretamente com os entrevistados, o documentário se aproxima rapidamente do modo interativo teorizado por Nichols (2010). Independente disso, esse não é o modo que prevalece na obra.

exibidas nesse momento explicitam não apenas a polarização de opiniões entre duas propostas sistematizadas pela mesa condutora, como também escancaram a troca de acusações e a violência existente de ambas as partes. Após a apuração dos votos, a equipe de filmagem registra a comemoração da tendência vencedora. Mas graças à opção em cortar o som direto e adicionar, novamente, uma música operística, não sabemos qual se saiu vitoriosa. Na verdade, em um contexto de desunião e intenso desrespeito entre as correntes existentes, com gritos e desentendimentos entre as tendências, parece não importar quem ganhou a eleição. Todos acabaram perdendo numa disputa desleal pelo poder.

Neste momento, *Nada será como antes, nada?* apresenta um novo corte, voltando para os momentos da festa do PT apresentada anteriormente. O documentário parece opor, assim, duas maneiras distintas de fazer política. De um lado, a política tradicional, desempenhada através de assembleias e votação, da qual o congresso dos moradores é representativo. De outro, uma maneira alternativa, com festa, prazer e felicidade, tão defendidos por Alípio Freire e corroborados por Tapajós através de distintos mecanismos fílmicos. Esta oposição é reforçada pelas próprias imagens: se no congresso podemos perceber a desagregação e o intenso embate entre os participantes, inclusive com o uso de intimidação e violência, na festa partidária todos se encontram reunidos harmoniosamente em torno da cantora Cida Moreira ouvindo-a cantar uma música de Chico Buarque, cantor de posicionamentos políticos vinculados ao Partido dos Trabalhadores.



É sintomático que após esta sequência da festa ocorra um novo corte, e o documentário prossiga mostrando outro comício do PT ocorrido em novembro de 1982,

que mais se assemelha a um show. Repletos da desejada alegria, cantores como Gonzaguinha, Belchior e Fagner, acompanhado de outras personalidades e líderes sindicais, cantam e dançam no palco, enquanto o público se diverte acompanhando o evento, elemento que a câmera através de planos gerais e primeiros planos não deixa de capturar.

Neste momento o som direto é captado, de modo que a música original, “O que é, o que é?”, pode ser ouvida. Em voz *over* Tapajós afirma:

E, no entanto, eu me reservo no direito de sonhar, de continuar sonhando. Mesmo sabendo que é ingênuo pensar que nada será como antes. Talvez tudo acabe sendo sempre como antes. Mas talvez alguma coisa, por pequena que seja, possa se transformar.



Ainda que a luta pelo poder no seio dos movimentos sociais o desencante, pois acabaria representando toda uma estrutura que o cineasta não gostaria mais de enxergar nas práticas políticas, Tapajós permanece esperançoso que as modificações na ordem política e social possam acontecer. E parte dessa esperança existe em decorrência do surgimento do PT. O partido, ao longo do documentário, é apresentado como uma renovação na esquerda brasileira, sendo uma alternativa de um novo pensamento político para o país, a qual o cineasta apoia.

Se a esperança por transformações permanece viva, a realização de filmes que busquem estas modificações é um dos objetivos do cineasta. Assim, a última frase do documentário é representativa dessa militância: “talvez os filmes sirvam para isso” [para as transformações]. Com isso, Tapajós encerra sua obra reafirmando a crença no

poder de intervenção na realidade social e política propiciada pela produção documental. *Nada será como antes, nada?* não só apresenta o balanço íntimo de alguém que durante anos participou ativamente no processo de transformação dos fatos, mas também acredita no poder que o cinema desempenha para tais mudanças.

3.3 Um sonho chamado PT

Em sua tese de doutorado *Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história*, o pesquisador Gabriel de Barcelos Sotomaior diferencia a criação de filmes de momento e filmes de processo ao analisar os documentários *Greve de março* (1979) e *Linha de Montagem* (1982), ambos produzidos no contexto da parceria de Tapajós com o Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema (2014, p. 219- 222). De acordo com Sotomaior, um filme de momento seria aquele produzido com o objetivo de ação imediata em determinado contexto. No caso, *Greve de março* seria um filme de momento justamente por ser uma obra desenvolvida rapidamente para uma interferência direta na ação grevista, questão brevemente tratada no segundo capítulo deste trabalho. Já o filme de processo seria aquele em que ocorre, por parte do diretor e sua equipe, o acompanhamento do desenrolar dos fatos. Posteriormente ocorreria a edição do material a partir da captação do todo e distintas reflexões advindas sobre o processo retratado, características que se aplicariam para *Linha de Montagem*. De acordo com o pesquisador, este filme mostra as avaliações de sindicalistas filmadas em 1981 sobre o processo grevista ocorrido em 1979, de modo a evidenciar que as escolhas feitas pelo sindicato durante tal período foram as corretas. Nesse sentido, é a partir de uma perspectiva do presente, no caso o de 1981, que tais atores sociais refletem sobre os fatos de 1979, após todo o processo histórico grevista ocorrido na região do ABC paulista.

No caso específico desses dois documentários é importante destacar, assim como o pesquisador faz, que ambos apresentam a voz da direção sindical, mesmo tendo sido produzidos em distintos contextos de ação política.

Podemos partir da ideia de filme de processo para refletir sobre *Nada será como antes, nada?* e sua simpatia ao Partido dos Trabalhadores.

A criação do PT foi anunciada em agosto de 1979, mas sua fundação ocorreu apenas em fevereiro de 1980, possibilitada pela Lei da Reforma Partidária de 1979. O

partido surgiu, basicamente, a partir das lutas sindicais do operariado ocorridas nos últimos anos da década de 70 na região do ABC paulista, e se ancorava, conforme destaca Ridenti (2010, p. 163), em um tripé: nas Comunidades Eclesiais de Base, ligadas à Teologia da Libertação; no novo sindicalismo, liderado pelos metalúrgicos do ABC; e em intelectuais e remanescentes de organizações políticas marxistas-leninistas derrotadas pelo regime militar. Assim, temos um nascimento bastante próximo aos movimentos sociais de base e à massa.

O surgimento desse novo partido buscava, conforme destaca Paulo Henrique Martinez (2014, p. 247), a independência política, bem como uma autonomia organizativa dos trabalhadores tanto perante ao Estado quanto aos outros partidos já existentes. Nesse sentido, pode-se perceber um distanciamento da nova instituição em relação às organizações existentes, defendendo uma nova maneira de realização política, principalmente no campo da esquerda. Para Napolitano, o PT construiu sua auto-representação como a negação do partido hierarquizado e centralizado, bem diferente de alguns modelos adotados por partidos de esquerda, que priorizavam a construção da luta no interior de um partido forte (2002, p. 108).

Marcelo Ridente traz elementos fundamentais que auxiliam na reflexão sobre a conjuntura de nascimento do PT, na medida em que realiza um importante balanço das transformações no campo da esquerda do país. Ao refletir sobre o contexto histórico de fim dos anos 70 e início dos anos 80, o autor afirma que a esquerda brasileira vivia um novo período denominado pelo sociólogo como "ciclo das bases" (2015, p. 160 - 164), que seria bem diferente do ciclo anterior. Para Ridenti, anteriormente, entre os anos 1930 e início dos anos 1970, a história da esquerda no país foi marcada pelo "ciclo das vanguardas", que acompanhou o desenvolvimento econômico e a consolidação do sistema capitalista no país. Nesse momento, a maior parte da esquerda, influenciada pelo modelo revolucionário leninista e pelas revoluções cubana e chinesa, acreditava em distintas concepções de vanguardas, que estavam organizadas em partidos centralizados com o objetivo de guiar o povo na realização da revolução brasileira, fosse ela nacional-democrática ou socialista. Com o golpe de 1964 e, principalmente, com a derrota da esquerda armada em meados dos anos 70, o "ciclo das vanguardas" mostrava o esgotamento de suas propostas, exigindo uma nova reflexão no interior da esquerda nacional.

Nesta conjuntura de crise, parte da esquerda e de intelectuais, conforme pontua o sociólogo, dirigiu-se para os chamados "novos movimentos sociais", em que povo e trabalhadores teriam capacidade autônoma de luta e organização. Nesse sentido, esses atores sociais não precisariam de partidos ou intelectuais que dirigissem suas ações, iniciando uma nova fase, o "ciclo das bases". Conforme chama atenção Ridenti:

No ciclo das bases, as concepções vanguardistas foram contestadas, mas a valorização das lutas populares autônomas não prescindia da necessidade de partidos, que deveriam ser a expressão política fiel de suas bases. (...) Conforme a interpretação dos setores hegemônicos de esquerda na sociedade brasileira dos anos 1980, isso queria dizer que a emancipação viria das bases e não de sua vanguarda.

Ainda conforme o autor, no âmbito partidário foi o PT que melhor expressou essa mudança no pensamento e na prática de esquerda. Seu aparecimento no seio de movimentos sociais desvinculados de partidos políticos tradicionais de esquerda, em que a organização partidária era tida como a guia para os movimentos de base, trouxe novas perspectivas para muitos indivíduos, intelectuais e setores políticos, entre eles Renato Tapajós. Em contato com o Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema desde 1977 e com outros movimentos sociais de base desde sua saída da prisão, o diretor vivenciou de perto sua estruturação.

Pode-se entender o documentário *Nada será como antes, nada?* como o resultado de um longo processo reflexivo de Tapajós perante o contexto histórico que o rodeia, marcado tanto pela transformação institucional quanto pelo desenvolvimento de um novo ciclo, o nomeado por Ridenti como "ciclo das bases". Embora o filme seja repleto de questionamentos e dúvidas em relação ao contexto, ainda assim percebe-se uma centelha de esperança em decorrência do surgimento da nova organização partidária, a qual o cineasta deposita sua empatia, no caso o Partidos dos Trabalhadores. Através da construção fílmica pode-se perceber que tal organização apresenta práticas distintas no fazer político, que marcariam a oposição entre uma esquerda tradicional e uma nova esquerda.

Mas, diferentemente das produções fílmicas realizadas anteriormente em parceria com o Sindicato, tal documentário é um filme de processo de uma visão pessoal, e não mais da direção sindical. O filme se diferencia de outros documentários dirigidos por Tapajós, os quais buscavam transmitir determinada mensagem política de entidades específicas, como o Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema, ou

ainda de outros movimentos sociais para quem o cineasta trabalhou após sua saída do cárcere. Como obra subjetiva, apresenta seus sentimentos e dúvidas perante o processo de transição nacional, refletindo sobre o contexto de articulação da esquerda nesse momento político do país.

Mesmo apresentando uma simpatia por uma organização específica, difundida no filme como a responsável por uma nova maneira de fazer política, o documentário não é uma obra panfletária. E isso se explica porque essa defesa ocorre de maneira bastante indireta, ocorrendo, principalmente, através do uso de distintas “vozes” fílmicas, como o constante uso de trilha sonora, a montagem e as colocações de Alípio Freire, apresentado como um "locutor auxiliar" do diretor.

Das palavras ditas por Tapajós temos apenas a clara defesa "no direito de sonhar, de continuar sonhando". Mas esse sonho só é possibilitado graças ao surgimento de um novo partido político, o responsável por buscar traçar novos caminhos no campo da esquerda no contexto de transformação institucional que o país enfrentava. Se os questionamentos e incertezas são constantes em tal contexto, presentes em vários momentos no documentário, como o próprio título e as distintas colocações realizadas por Tapajós, a esperança também está em *Nada será como antes, nada?*, e materializada em torno do Partido dos Trabalhadores.

Capítulo 4 – *Céu aberto*

4.1 O filme e sua recepção

Após a derrota das Diretas Já, representada pela emenda constitucional Dante de Oliveira e sua proposição de eleições diretas para o cargo de presidente da república, uma nova eleição indireta disputada por dois candidatos ocorrem no Brasil. De um lado, temos o candidato do PDS⁴⁶, o partido vinculado ao regime, que dessa vez não seria mais um militar, e sim um civil, o engenheiro Paulo Salim Maluf. Embora não pertencesse às forças armadas, Maluf foi um dos inúmeros civis que não só apoiou o governo militar, como também participou efetivamente do jogo político, tendo exercido diversos cargos na gestão pública ao longo da ditadura. De outro lado, o político mineiro Tancredo Neves, filiado ao PMDB, e apoiado pela Frente Liberal. Juntos formaram a Aliança Democrática, com José Sarney, político ligado anteriormente ao PDS e indicado pela Frente Liberal para ser o vice-presidente.

O pleito indireto resultou na vitória do candidato da oposição Tancredo Neves, em janeiro de 1985. Com sua posse programada para o dia 15 de março seria encerrado, assim, o regime militar no Brasil. Mas a internação do político mineiro em decorrência de uma doença provocou um novo momento de tensão frente a incerteza do futuro político para o país.

É esse período de internação de Tancredo Neves ocorrida em 14 de março de 1985 até sua morte, em 21 de abril do mesmo ano, um dos focos centrais do documentário *Céu Aberto*. Neste filme João Batista de Andrade busca exibir a comoção provocada pelo conturbado momento político nacional, bem como representar o fim do regime militar, evidenciado principalmente pela posse de José Sarney.

De acordo com o próprio diretor, o processo de filmagem ocorreu rapidamente. Segundo Andrade:

As filmagens começaram com a doença de Tancredo, no momento da chegada dele a São Paulo. Eu estava muito agoniado, e uma noite comecei a ligar para as pessoas, arranjei negativos, câmera, equipe, tudo cooperativado,

⁴⁶ Com a aprovação, em 1979, da Nova Lei Orgânica dos Partidos, MDB e Arena foram extintos. Com a necessidade, definida pela Lei, em incorporar a palavra partido na organização política, a então ARENA torna-se o Partido Democrático Social.

e iniciei as filmagens no dia seguinte pela manhã. (ANDRADE, 25 maio 1985).

Essa agilidade no início de captação evidencia o desejo de Andrade em produzir uma obra que refletisse sobre os acontecimentos políticos nacionais que ocorriam, atitude bastante recorrente em sua carreira profissional. Apesar de sua agonia perante o fato, o diretor destaca sua função como cineasta e a necessidade em captar tais imagens: "(...) Quando [Tancredo Neves] ficou doente, entrei em grande depressão, fiquei inerte, não queria saber de mais nada. Mas quando fui para São Paulo, reagi como cineasta. Meu dever e minha vontade era estar filmando" (ANDRADE, 4 jun. 1985).

Tal desejo em trabalhar com os acontecimentos envolvendo a transição nacional de maneira geral, e a figura política de Tancredo Neves especificamente, não atingiu apenas o cineasta. Os diretores Tizuka Yamasaki e Oswaldo Caldeira, por exemplo, também apresentam suas ponderações fílmicas sobre a vitória de Tancredo em *Patriamada* (1985) e *Muda Brasil* (1985), respectivamente⁴⁷. No entanto, as duas obras, que foram lançadas em março de 85, se encerram com a vitória de Tancredo no Colégio Eleitoral, diferentemente do documentário de Andrade, que parte de sua doença e filma até a posse de Sarney. Ainda assim, evidenciam uma similaridade de assuntos representados pela ótica do cinema.

Essa recorrência na exibição da figura de Tancredo Neves não ocorreu apenas em produções cinematográficas, atingindo sobremaneira diversos programas televisivos. Tal exibição se potencializou a partir de sua internação, o que propiciou a divulgação pela mídia de constantes boletins sobre sua saúde. Em sua dissertação de mestrado intitulada *Documentarista - historiador: A "escritura fílmica da história" no filme Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade (2014), o historiador Rodrigo Dias traz, para além de uma importante análise sobre o documentário aqui analisado, apontamentos sobre essa repetição. Partindo de alguns estudos no campo da comunicação, Dias (2014, p. 144-149) destaca uma reportagem especial exibida no *Jornal Nacional* e um programa veiculado no *Globo Repórter*, ambos destinados a discussão sobre a figura política de Tancredo. Nesses programas são mostradas imagens da população em frente ao Instituto do Coração do Hospital das Clínicas de São Paulo, rezando e aguardando

⁴⁷ Ainda que apresentem o mesmo ator histórico, Tancredo Neves, as abordagens e formas elegidas nos três filmes são bastante distintas, como bem aponta Leme. Para uma análise sobre as três obras de maneira comparada ver Leme (2012).

informações sobre o estado de saúde do recém-eleito presidente do país, que igualmente estão presentes em *Céu Aberto*.

Embora a linguagem cinematográfica seja distinta da televisiva, a repetição de temas e imagens em um curto espaço temporal foi um ponto bastante abordado por alguns jornalistas ao analisar o documentário de Andrade. Não é por acaso que parte da crítica cinematográfica destacou justamente tal repetição em *Céu Aberto*. Finalizado em 1985 e lançado comercialmente em 1986, o documentário se insere em um período bastante próximo tanto em relação à morte do político quanto em relação às estreias dos filmes de Yamasaki e Caldeira, ocorridas em março de 1985.

Ao se referir a esse conjunto fílmico, Roberto Machado Jr. (Maio 1986) aponta exatamente essa utilização de cenas já amplamente conhecidas graças à difusão realizada pela mídia:

(...) os três filmes apresentam fatos e imagens fartamente difundidos pela televisão em 1985. (...) ao final de cada projeção – contando-se as inúmeras participações de imagens retiradas da televisão e presentes nas obras, bem como a documentação do trabalho jornalístico durante o tumultuado período – fica a sensação de que os filmes tornaram-se um tributo à imprensa. Não obstante, é preciso lembrar que, naqueles dias, as informações eram atualizadas pelos órgãos de comunicação e muitas das imagens filmadas se inspiraram em situações e cenários exaustivamente apresentados na TV.

Posturas similares são adotadas por outros críticos. Para Caio Fernando de Abreu (ABREU, 11 abril 1986), *Céu aberto* poderia ganhar o kikito – prêmio do Festival de Cinema de Gramado que este estava concorrendo – como o filme mais previsível, precisamente pela escolha de um tema tão recente da história nacional. Crítica semelhante foi feita também por Marcos Rogatto. Para o jornalista:

quando as imagens e informações sobre a política brasileira recente ainda estão na memória, *Céu aberto* não assume a importância do documentário *Jango*, de Silvio Tendler. Isso porque, em *Jango*, a trajetória do presidente João Goulart era retirada de vinte anos de esquecimento, e portanto, emocionava pela novidade. A agonia de Tancredo, no entanto, provocou muitas emoções num passado recente. (ROGATTO, 19 mar. 1986)

Já Rubens Ewald Filho traz seus apontamentos nessa mesma chave argumentativa:

Um ano depois dos fatos, o filme já está longo demais para provocar emoção e ainda não o suficiente para que se tenha uma distância crítica. (...) A

verdade é que o público não quer ouvir – pelo menos por enquanto – falar em Tancredo, não quer reviver dramas. (EWALDO FILHO, 20 mar. 1986)

Em sua crítica, Sérgio Augusto destaca a possibilidade levantada pelo próprio diretor em guardar seu filme por 50 anos em decorrência do excesso de abordagens realizadas acerca de Tancredo Neves naquele contexto histórico. Embora o jornalista considere 50 anos um arquivamento excessivo, tal possibilidade não seria uma má ideia caso fosse menor: “(...) que valeria a pena esperar uns dez [anos], valeria. Eu, por exemplo, – e não sou o único – , já esgotei pela televisão a minha quota de paciência com tudo que diga respeito à morte de Tancredo Neves e ao nascimento da 'Nova República’” (AUGUSTO, 28 nov. 1985).

Independente desse conjunto de críticas, mais centralizadas na escolha do momento de lançamento do filme, os elogios à produção são recorrentes, sobretudo pela postura adotada pelo diretor, que não se deixou envolver com nenhum tipo de civismo na seleção das cenas e entrevistas. Nesse sentido, Abreu afirma que se trata de um “filme interessante”, marcado por uma direção competéssima, na qual Andrade apresentou um cuidado em selecionar tanto as imagens quanto as entrevistas em sua realização. Para Ewald Filho, o filme apresenta importância no registro histórico de um momento crítico para a história nacional, e o cineasta o realizou com isenção e inteligência.

Wilson Cunha (12 nov. 1985 e 19 ago. 1986) também pontua seus elogios pela maneira do diretor construir o filme, principalmente em não adotar uma postura cívica. Para o crítico de cinema, mesmo com toda emoção registrada, o diretor recusa cair em qualquer ternura, elaborando um filme de um período histórico doloroso e marcado por discursos políticos vazios e gestos gastos por parte da classe política nacional. Assim, *Céu aberto* recusaria o olhar óbvio dos acontecimentos, evidenciando os problemas políticos da transição nacional.

Céu Aberto foi distribuído pela Embrafilme e lançado comercialmente em março de 1986, sendo exibido em diferentes salas comerciais, como no cinema Belas Artes, em São Paulo, ou ainda no Rio de Janeiro.

Nos festivais e mostras também podemos encontrar uma grande acolhida ao documentário produzido por Andrade. O filme não foi apenas exibido em diversas

idades brasileiras, onde recebeu alguns prêmios, como também participou de distintos eventos internacionais, evidenciando a grande circulação que obteve.

Céu aberto foi selecionado, por exemplo, para ser exibido no 2º FestRio, em 1985; no II Rio Cine Festival, em 1986; no Festival de Cinema de Caxambú, de 1986; e no XIV Festival de Cinema de Gramado, de 1986. No FestRio o documentário ganhou o Prêmio OCIC, bem como recebeu menção honrosa; já no Festival de Cinema de Caxambú acabou recebendo o Prêmio Especial do Júri.

Internacionalmente, a obra documentária de Andrade participou de diversos festivais, entre eles: a XVII Mostra de Cinema de Verona, na Itália, em 1986; o Festival Latino, em Nova York, Estados Unidos, de 1986; o Festival de Cinema de Punta del Este, Uruguai, de 1986; o VIII Festival Ibérico e Latino-Americano de Biarritz, na França, de 1986; e o Festival de Aveiro, em Portugal, de 1985, onde recebeu o Prêmio Especial do Júri.

Portanto, ainda que aborde um assunto anteriormente tematizado pela cinematografia brasileira e bastante recorrente em programas televisivos, as qualidades técnicas de *Céu Aberto* não só fizeram com que o documentário recebesse uma boa recepção por parte da crítica especializada, como também obtivesse uma importante circulação tanto nacional quanto internacional.

4.2 *Céu aberto* – entre o aspecto formal e a perspectiva política

Céu aberto tematiza os momentos políticos da redemocratização nacional, principalmente aqueles ocorridos entre a internação e a morte de Tancredo Neves, a figura central no documentário de João Batista de Andrade. Entre a enfermidade e a morte de Tancredo, o país foi tomado por uma comoção nacional graças à indefinição que marcava a política nacional. É este contexto de incerteza e intensa esperança pela melhora do político mineiro um dos assuntos que *Céu aberto* retrata ao longo de seus 78 minutos.

Além da comoção provocada na população, uma das temáticas do documentário, o diretor também constrói a imagem conciliatória do político mineiro, e apresenta suposições sobre um possível golpe militar que não só evitaria a posse de Tancredo, como também levaria a permanência do regime autoritário no Brasil. Nesta estruturação, a qual não segue uma cronologia histórica dos acontecimentos, Andrade

utiliza não apenas as imagens realizadas por sua equipe ao longo de 1985, mas também se apoia em diversas imagens de arquivo, como excertos de cinejornais e jornalísticos, e fotografias históricas, bem como realiza muitas entrevistas, ora com pessoas diretamente envolvidas na cena política, ora com a população mais simples. Portanto, podemos afirmar que o documentário apresenta três temáticas centrais: a construção de uma imagem conciliatória para Tancredo Neves; o desespero e comoção que sua morte ocasionou em parte do povo brasileiro; e a divulgação de um possível golpe militar orquestrado com o objetivo de evitar a posse do civil.

Ao longo de *Céu aberto*, Andrade e sua equipe constroem um filme marcado pela ausência de uma narrativa clássica realizada por uma voz *over* advinda de um locutor, optando pela manutenção do som original das cenas e pelas falas dos diversos entrevistados. É a partir da união das entrevistas realizadas que o diretor trabalha com as três questões centrais que estão presentes no documentário. Tais informações não advêm necessariamente de proposições criadas *a priori* pelo cineasta, e sim a partir de reflexões e opiniões apresentadas pelos próprios entrevistados no momento de suas falas.

Mas, vale destacar, que tais falas surgem a partir das perguntas realizadas pelo diretor. E, em muitos casos, o cineasta deixa claro sua intervenção na realidade na medida em que não só não elimina suas próprias perguntas na montagem, como também não se esconde para a câmera, que o registra com o microfone na mão abordando transeuntes e políticos. As falas provenientes dos entrevistados não apresentam uma direção única. Pelo contrário, é na diversidade das respostas dadas à Andrade e sua equipe que encontramos ponderações distintas sobre os acontecimentos políticos.

Nesse sentido, o filme se aproximaria, dentro das divisões propostas por Bill Nichols (2010), do modo participativo. Ao trabalhar com as características formais que o classificaria, o teórico aponta uma postura ativa do cineasta no mundo histórico, modificando-o. Para o autor:

quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo (NICHOL, 2010, p.154).

O modo participativo discutido por Nichols parte do encontro entre aquele que segura a câmera e aquele que não a controla. E parte desse encontro ocorre em frente ao próprio instrumento, com o cineasta aparecendo, interagindo, colaborando ou intervindo diretamente no mundo histórico, elementos presentes em *Céu aberto*. Nessa representação de encontro, na qual se evidencia a interação entre diferentes atores sociais, Nichols chama atenção para a construção das relações. Assim, o que é mostrado não seria a verdade absoluta dos fatos, e sim uma das possibilidades ocorridas em decorrência da interação entre cineasta e ator social.

No modo participativo a entrevista apresenta papel destacado, na medida em que ela é uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e o tema que este deseja abordar, contribuindo para a junção de distintos relatos sobre uma mesma questão.

Ao refletir sobre a entrevista, um dos elementos chaves de *Céu aberto*, Jean-Claude Bernardet (2003, p. 281 - 287) esclarece sobre seu surgimento no interior do documentário. De acordo com o pesquisador, a entrevista só pode ser incorporada pelos filmes documentais a partir do surgimento de equipamentos que possibilitavam a captação do som em sincronia com a captação da imagem. Com o advento do som direto, Bernardet afirma que duas categorias de falas foram criadas: aquelas captadas diretamente pelo documentarista no ambiente de filmagem, como discursos oficiais ou falas registradas em determinados ambientes; e aquelas que o documentarista provocava, como entrevistas, depoimentos e debates.

No Brasil, Bernardet defende que a possibilidade de captação do som direto “trouxe à tona um universo verbal até então desconhecido na tela” (BERNARDET, 2003, p. 282) graças ao registro das distintas maneiras de se falar o português, tanto em relação ao sotaque próprio de cada região, como em relação ao vocabulário utilizado de acordo com a faixa etária e origem social de cada pessoa. Tal questão é central em *Céu Aberto*, como poderemos perceber a partir da análise detalhada do filme.

Céu aberto se inicia com o cortejo fúnebre de Tancredo Neves em São Paulo, em 22 de abril de 1985. Através de planos gerais a câmera nos mostra a grande quantidade de pessoas que saíram às ruas para acompanhar o corpo, já adiantando a comoção que a morte do político mineiro gerou na população, um dos três assuntos gerais apresentados ao longo do documentário. A captação do som direto permite que seja ouvido gritos, buzinas e pessoas ora gritando o nome de Tancredo, ora cantando o

hino nacional, o que potencializa o clima de exaltação provocado pela morte do político mineiro.

Após o cortejo fúnebre, o filme se dirige à cidade mineira de São João del-Rei, local de nascimento de Tancredo. Nessa localidade o filme se desenvolve no sentido de apresentar Tancredo Neves como um político hábil na conciliação de diferentes tendências partidárias. E para isso Andrade utiliza tipos distintos de fontes. A primeira fonte refere-se ao uso da entrevista, realizada nesse momento com Joanino Lebosque em seu espaço de trabalho. Com uma fala bastante marcada pelo sotaque mineiro, que nos remete diretamente as reflexões de Bernardet possibilitadas pelo som direto, Lebosque afirma que a carreira política de Tancredo foi possibilitada pelo seu espírito nato de conciliação, pela busca de consenso que marcou sua trajetória no ambiente político:

Conciliação é... é... é não deixar sair encrenca de um lado e de outro, unir um com outro: 'Não, você tem razão. Você tem um pouquinho de razão, você também tem um pouquinho de razão, você tem um pouquinho de razão.' Então, em vez da palavra conciliação surgiu essa célebre consenso. Que eu acho que o Tancredo Neves é o que foi o verdadeiro criador dessa palavra: consenso.

Tal concepção se fortalece a partir do uso de outra fonte bastante explorada por Andrade ao longo do documentário: o material de arquivo. Após as colocações de Lebosque, um corte ocorre e inicia-se a reprodução de um excerto de cinejornal brasileiro de janeiro de 1964 em São Sebastião do Paraíso, Minas Gerais. Este mostra tanto Tancredo Neves quanto Juscelino Kubitschek em um evento político na cidade mineira. Em parte desse cinejornal afirma-se que durante um discurso Tancredo defendeu a reforma de base, mas dentro do respeito a tradição do povo brasileiro. Assim, pontua-se novamente a postura conciliatória do político em articular uma pauta vinculada a esquerda nacional, a reforma de base, mas dentro do total respeito a “tradição”, questão amplamente defendida por setores conservadores da sociedade brasileira.

Findado o cinejornal, *Céu aberto* nos mostra o depoimento da historiadora Lucila Neves, sobrinha de Tancredo Neves. Entretanto, a informação sobre o parentesco não é posta na legenda do documentário. Em seu depoimento captado no interior de um escritório, a historiadora faz um breve apanhado histórico da carreira política de Tancredo Neves, destacando sua participação em diferentes governos do país. Enquanto

sua fala *off* descreve a trajetória do mineiro, fotografias de Tancredo com diferentes políticos, como Getúlio Vargas, João Goulart e novamente Juscelino Kubitschek, são mostradas com o claro objetivo de corroborar as afirmações de Neves. Se sua atuação durante os governos democráticos são destacados pela historiadora, ela também reforça que durante o governo militar o político soube sair do jogo institucional para aguardar o momento que deveria retornar à vida pública. Nesse sentido, o que é transmitido é que Tancredo não foi um ator político que optou pelo radicalismo, e sim aquele personagem inteligente que soube esperar o momento mais apropriado para voltar à atuação política. E esse momento, através das fotografias exibidas enquanto a voz *off* da historiadora articula tais informações, foi as Diretas Já, em quem Tancredo é mostrado segurando uma faixa pela volta à eleição direta no país. Assim, fortalece-se a construção do político hábil, conciliador, e que participou de momentos chaves na história nacional, inclusive o movimento que foi o responsável pela articulação de milhões de pessoas nos últimos anos do regime militar.

As colocações da historiadora finalizam com a informação da defesa de Tancredo pela conciliação nacional, mas as fotografias históricas permanecem sendo expostas. Nestas, Tancredo é apresentado sempre acompanhado por políticos de diferentes matizes ideológicos, como: Paulo Maluf, Ulisses Guimarães, José Sarney, Leonel Brizola, entre outros. Nesse sentido, tais imagens de arquivos corroboram a construção da figura de um personagem conciliador, que conseguiu dialogar com diferentes tendências do pensamento político nacional.

Ao optar por inserir o depoimento de Lucila Neves após a entrevista de Joanino Lebosque, a montagem sugere que o espírito conciliador era algo cristalizado. Tanto a sabedoria popular, representado por Lebosque e sua maneira simples de se expressar, quanto o conhecimento científico de Neves, com dados históricos sobre a vida profissional do político mineiro, compreendem e legitimam esse dado.

É interessante destacar também a ausência de indicação sobre o parentesco entre o político e a historiadora, cujo papel no filme é bastante importante no sentido de transmitir uma informação científica. Ao omitir tal fato, Andrade parece não querer colocar em cheque a procedência das explicações dadas por Lucila Neves, as quais auxiliam na construção da figura de conciliador.

Enquanto as últimas fotografias de Tancredo com alguns políticos são expostas, já podemos ouvir, em *over*, os comunicados médicos sobre o estado de saúde de

Tancredo. Com um corte suave, o filme se desloca novamente para São Paulo, mas dessa vez captando, através do uso constante de primeiros planos, as feições de tristeza e preocupação da população que se encontra em frente ao Incor aguardando informações sobre a saúde do então presidente da república. Graças a esses planos, em que é possível perceber as vestimentas daqueles que se encontravam no recinto, podemos perceber que trata-se de pessoas simples. Findado a descrição do boletim de sua situação, repleto de termos médicos incompreensíveis para a grande parte da população carente que se encontra lá, a câmera passa a registrar suas preces, mantendo a escolha em primeiros planos. Com a manutenção do som direto, o qual permite a captação das orações realizadas em conjunto, bem como do choro que atinge parte das pessoas, os planos ganham uma carga dramática ainda maior. O povo, nessas sequências, é representado pela excessiva religiosidade. A doença de Tancredo e a incerteza que ela gerava atinge completamente parte dessa massa, provocando um sentimento comum de desespero.

Um novo corte ocorre, e o filme se volta para a construção da figura de Tancredo. Com o personagem principal morto, já exibido no cortejo fúnebre no início da obra documental, sua imagem é trabalhada a partir de discursos de terceiros, que passam a narrar suas reflexões sobre o político mineiro. Nesse momento Andrade opta por inserir, por exemplo, as ponderações do cartunista Chico Caruso. Ainda que para o artista sua figura seja “um pouco discutível politicamente”, Caruso afirma que Tancredo foi a saída política que o país encontrou para a redemocratização nacional, ideia bastante presente ao longo do documentário.

Após tal depoimento, Andrade se dirige ao viaduto do Chá, em São Paulo, para filmar as opiniões da população. Com seu microfone em mãos, o diretor passa a intervir diretamente na realidade com suas perguntas sobre Tancredo. Jean-Claude Bernardet ao analisar os filmes *Liberdade de Imprensa* (1967) e *Migrantes* (1973), ambos dirigidos por Andrade, cria o conceito de “dramaturgia de intervenção” para refletir sobre ambas as obras.

De acordo com o teórico, tal ideia refere-se à criação intencional de uma situação específica para a filmagem. Nesse sentido, a câmera captaria a alteração do real provocada pela ação do cineasta. Aqui o cineasta repete essa postura ao reunir um grupo de transeuntes e pergunta-los o que teria acontecido com Tancredo. Assim, ao unir um

grupo de pessoas no viaduto do Chá o diretor cria uma situação que não ocorreria em um contexto habitual.



Várias vozes, com sotaques distintos e maneiras simples de falar, surgem nesse momento do documentário, seja em decorrência das perguntas realizadas pelo diretor, seja pela influência das respostas proferidas por outros. Grande parte dessas falas não apresentam nenhuma informação sobre o político mineiro, sendo marcadas por um certo desconhecimento do que ocorria. O que elas sinalizam é um mesmo sentimento: uma esperança na melhora do estado de saúde de Tancredo, pois o mineiro era visto como a solução para o país, aquele que resolveria os problemas da população simples. Nesse sentido, sua doença provocava tanta comoção porque ele representava a modificação das estruturas sociais, e não necessariamente por questões ideológicas. Para Leme:

todos esses elementos [as respostas provenientes das entrevistas] permitem entrever a crença popular de que o novo presidente iria resolver seus problemas e demonstram, ao mesmo tempo, que naquele momento as pessoas começavam a perder o medo de falar e protestar. Esses elementos não representam necessariamente uma adesão a Tancredo Neves, mas ao que foi idealizado em torno dele como possibilidade de mudança, sendo sintomático o depoimento de um homem que declara: “Gostaria que nosso presidente Figueiredo [sic] melhorasse. A única esperança que o nosso Brasil tem é se ele sobreviver porque nós tá numa crise [...] e sem ele nós não poderia vencer essa crise que nós tá passando”. O cineasta tenta corrigi-lo: “Você falou Figueiredo. Fala agora Tancredo”. E ele diz: “Tranquedo. Nosso Presidente Tranquedo (LEME, 2012, p.232).

Tal comoção é representada no documentário pela falta de racionalidade das atitudes do povo, com comportamentos excessivamente pautados pela religiosidade e pelo sacrifício individual, como na sequência seguinte, em que temos contato com o

depoimento de Rivaldo da Silva Queiroz. O rapaz deixou o Rio de Janeiro para acompanhar o estado de saúde de Tancredo Neves fazendo uma vigília em frente ao Hospital das Clínicas, em São Paulo. Seu rosto triste, captado em primeiro plano pela câmera, aliado ao desespero presente em suas palavras evidencia o grau de imenso desespero que caracteriza a população mais simples. A doença de Tancredo desvela a angústia existente naqueles que durante anos de regime militar sofreram com crises econômicas e má distribuição da renda nacional.

Posteriormente as entrevistas no centro de São Paulo e a outras representações do desespero da população mais simples em frente ao Incor, na qual novamente fortalece-se a construção da imagem do povo com condutas religiosas e até exageradas, *Céu Aberto* prossegue mostrando os rituais fúnebres em Brasília. Com a cristalização da sua morte através do registro do corpo no interior de um caixão, o documentário se desenvolve no sentido de fortalecer novamente a construção de uma determinada imagem do político mineiro, mas agora no seio do jogo político nacional. Nesse sentido, são sintomáticos os depoimentos de políticos de distintas correntes ideológicas afirmarem sobre sua postura conciliatória, um dos grandes objetivos do documentário. Fernando Henrique Cardoso, do PMDB, Flávio Marcílio, do PDS, e até Eduardo Suplicy, do PT, o único com um posicionamento mais crítico em relação à figura do mineiro, concordam, a despeito de suas considerações particulares, as quais se relacionam diretamente com as concepções políticas de seus partidos, com a ideia de que Tancredo Neves era um político conciliador.

Um novo corte ocorre para que se inicie uma nova entrevista, dessa vez realizada com Ulysses Guimarães. Sentado em uma cadeira em um ambiente tranquilo, ambientação bem diferente das entrevistas captadas em meio ao ritual fúnebre em Brasília ou da intensa movimentação em São Paulo, vemos o presidente do PMDB e a equipe de Andrade, todos preparados para as perguntas do diretor.

Em suas colocações, afirma-se sobre a amizade entre o mineiro e o líder do PMDB, bem como novamente se pontua a imagem conciliatória e não adepta aos radicalismos. Ulysses afirma:

A campanha das Diretas foi justamente esta centelha, este traço de união, porque foi um toque de reunir para todo o povo brasileiro. Nós tínhamos que resolver o problema ouvindo a rua, senão os problemas seriam resolvidos na rua, com explosões sociais. Dessa forma, e através do convívio democrático,

não traumático, não cruenta, não sangrenta... isso representava até a vocação do Tancredo Neves, que nunca quis as soluções radicais.

Não se pode deixar de destacar a defesa dos valores democráticos presente na fala de Ulysses Guimarães. Conforme afirma Maria Paula Nascimento Araújo (2004), a partir da segunda metade da década de 70, diferentes organizações e partidos de esquerda também incorporaram a defesa pela luta democrática no país⁴⁸. Nesse sentido, o ideário revolucionário defendido por alguns setores da esquerda deixa, em parte, de ser o principal tema nas discussões internas, ocorrendo uma defesa em pró das lutas democrática que já estava presente em outros atores sociais contrários à ditadura. Com isso, a questão democrática torna-se um ponto de convergência a partir de meados da década de 70. Assim, as colocações de Guimarães em defender o convívio democrático evidenciam um completo alinhamento com proposições surgidas na década anterior, e que continuavam sendo discutidas e defendidas por amplos setores sociais ao longo dos anos 80.

Para além da reafirmação da característica conciliadora de Tancredo, o presidente do PMDB também traz em sua afirmação uma outra questão chave para a transição nacional brasileira: a saída negociada, distante de rupturas com a ordem institucional estabelecida. Nesse contexto de negociação entre partidos, a figura de Tancredo se destacou por sua capacidade em conciliar diferentes tendências, elemento constantemente reforçado ao longo de *Céu Aberto*, e que será abordado com maior atenção no próximo tópico.

A afirmação de um projeto conciliatório inserido em um contexto democrático é constantemente trabalhada ao longo do documentário. Nesse sentido, qualquer tipo de radicalismo é deixado de lado, inclusive aquele exercido pelas forças armadas. É sintomático, assim, *Céu aberto* também desvelar as articulações sobre um possível golpe perpetrado por parte do exército nacional, que poderia impedir a posse do recém-eleito presidente e, conseqüentemente, obstruir a redemocratização brasileira e acabar com a conciliação nacional.

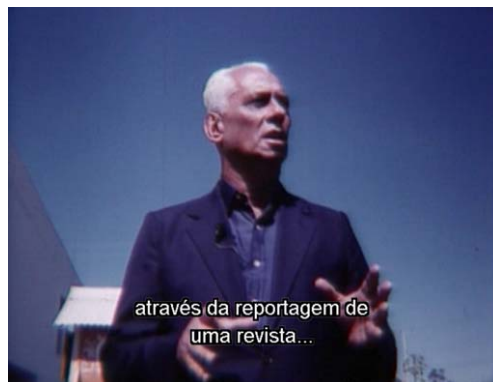
⁴⁸ Vale frisar que no interior do campo da esquerda a luta democrática englobava distintas concepções. No caso do PCB, por exemplo, Araújo (2004, p. 166) destaca que tal luta se ajustava perfeitamente à estratégia de uma revolução democrática e nacional. Marcos Napolitano, por sua vez, também aponta as distintas conotações que a palavra democracia recebia de acordo com o ator social, considerando não apenas o campo da esquerda, como também associações liberais. Para maiores informações, ver Napolitano (2014, p. 228-254).

Após o longo depoimento de Ulysses Guimarães, o filme passa a trabalhar com esse tema, exibindo uma série de entrevistas e material de arquivo para debater tal assunto. Em primeiro lugar temos um excerto de entrevista jornalística com o General Newton Cruz, de 1983. Nesta o general reage de maneira excessivamente violenta contra as perguntas advindas de um repórter, agredindo-o verbalmente e fisicamente durante a gravação de uma matéria sobre as medidas emergenciais no Distrito Federal nesse mesmo ano.

Posteriormente, Andrade, novamente através de entrevistas e depoimentos, direciona suas questões acerca do possível golpe aos jornalistas Etevaldo Dias, Roberto Lopes e Ricardo Noblat. Em todas se percebe características similares do ponto de vista formal: entrevistas realizadas no interior de espaços privados, preparados para a conversa que se desenrola entre cineasta e jornalistas, elemento diferente do adotado na grande maioria das entrevistas realizadas ao longo do filme, em que o cineasta desenvolve perguntas no “calor do momento”. Nestas ocorre também a recorrência do nome do general Newton Cruz como um dos líderes deste movimento, bem como sugere a existência de um plano de resistência organizado pelo grupo tancredista.

Para contrabalancear tal questão e apresentar a perspectiva do ator político anteriormente citado, Andrade realiza uma entrevista com o militar, objetivando questioná-lo sobre os rumores golpistas. No entanto, graças à escolha da montagem em inserir anteriormente o excerto jornalístico de Newton Cruz e o repórter durante a entrevista acerca das medidas emergenciais no Distrito Federal em 1983 já temos uma imagem negativa e violenta do militar. Se num primeiro momento tal excerto jornalístico parecia estar solto na construção fílmica, ele acaba se explicando no decorrer da narrativa habilmente construída em *Céu aberto*.

A entrevista de Newton Cruz é feita no jardim de sua casa, com o então general trajado com vestimentas de civil e, em certo momento, com seus netos brincando ao seu redor. Assim, imagetivamente Newton Cruz é apresentado de uma maneira distinta da exibida anteriormente, em que o vimos com seu uniforme militar agindo de maneira violenta. A escolha da câmera em captá-lo em diversos momentos em contra-plongée sugere a superioridade que o general detinha durante o regime militar.



Ainda que ele expresse uma completa inabilidade para lidar com as crianças, tal entrevista ocorre sem problemas, com o general respondendo todas as perguntas realizadas por Andrade, inclusive negando completamente a existência de alguma articulação golpista contra Tancredo Neves. Nesse contexto, sua postura perante as indagações do cineasta é completamente diferente da anteriormente adotada em relação ao repórter, sem nenhum tipo de violência verbal ou física.

Ao colocar o excerto da agressão contra o repórter antes deste depoimento, Andrade parece nos alertar para que não sejamos enganados com a possível cordialidade apresentada pelo militar em sua residência. Não se pode deixar de citar também a escolha, feita durante a montagem, em inserir fotografias dos generais que governaram o Brasil durante o regime autoritário enquanto Newton Cruz afirma que não houve militares no poder. Nesse sentido, Andrade desconstrói a afirmação do general mostrando fotografias de arquivo para deslegitimar essa afirmação.

Além disso, podemos inferir que o diretor buscou evidenciar duas questões: o fim do regime militar e as práticas violentas adotadas sob esse governo.

A primeira questão fortalece-se pela escolha de Andrade em filmar Newton Cruz no jardim de sua casa com vestimentas de um civil, ou seja, num espaço privado, e não mais em Brasília, o centro das decisões nacionais. Ao realizar essa entrevista, o diretor não só quis ouvir o outro lado da versão acerca das maquinações sobre um possível golpe, como também mostrou que no regime democrático da Nova República as questões, por mais incômodas que possam parecer, podem ser feitas e debatidas, sem descambar para agressões ou censura da imprensa. Nesse sentido, o diretor reforça que o período dos militares no poder finalmente acabou. Para o historiador Rodrigo Dias ao refletir sobre tais imagens:

O militar, que antes era arrogante e violento, é mostrado nesse momento do filme como um mero avô, em uma imagem que personifica a ditadura que caía, agora reduzida a nada, sem poder algum. Tal cena funciona como um contraponto às imagens de arquivo exibidas em *Céu Aberto* que mostram o mesmo general, anos antes, ainda durante a ditadura, furioso e agredindo um jornalista. (...) Ao mostrar o general reduzido a avô, é como se Andrade quisesse “vingar-se” do regime que caía, mostrando sua fragilidade (DIAS, 2014, p. 201).

Já a segunda, evidencia as ações do próprio regime. No governo autoritário dos militares, posturas como a do general existiam e eram comuns. No momento em que o general gritava com o repórter ninguém interferiu ou tentou acalmá-lo. Pelo contrário, enquanto seguia o repórter, alguns militares tapavam as câmeras para que elas não registrassem o ocorrido, censurando a imprensa presente. Andrade, assim, opta por escancarar tais práticas, fortalecendo uma visão contrária ao autoritarismo.

Um novo corte ocorre para que *Céu Aberto* trabalhe a terceira grande questão: o desespero que sua morte ocasionou em diversas camadas simples do povo brasileiro. Tal elemento já estava evidente principalmente nas diferentes sequências filmadas em frente ao Incor, mas ganha maior força nos vinte minutos finais do documentário.

Em primeiro lugar com a filmagem das cenas em frente a um palácio em Belo Horizonte onde ocorria o velório de Tancredo Neves. Através de planos gerais, vemos uma multidão se espremendo para entrar no local onde se encontrava o caixão de Tancredo Neves. Inicia-se um tumulto, o que faz com que muitos passem mal, e sejam conduzidos por cima das grades para dentro do prédio para serem reanimados por policiais. Em *off*, a voz da viúva Risoleta Neves pede calma. Através da montagem elegida pelo documentário, vemos que dentro do palácio a elite e os políticos apenas observam tal fato, sem tomar nenhuma atitude efetiva.



Assim, de um lado o povo simples, que se sacrifica para encontrar pela última vez a figura do político; do outro, a elite e a classe política que nada fazem perante as demandas dos mais simples. Para Leme, “ao registrar e montar alternadamente os dois ‘lados’ da cena, *Céu aberto* assinala a distância e a indiferença da classe política em relação ao povo.” (LEME, 2012, p. 233).

Em segundo lugar, com o filme nos mostrando a figura de um andarilho, Antonio Francisco dos Santos, o Tonhão da Rapadura, que saiu de Campinas, passou por Brasília, e seguia para São João del-Rei, cidade onde nasceu Tancredo Neves, no que denominou como marcha para a Nova República. Com roupas simples e segurando uma bandeira do Brasil, Tonhão sintetiza em sua fala a esperança que a eleição de Tancredo traria dias melhores para a população. Em seu esforço, ele afirma olhando diretamente para a câmera:

é que nós tínhamos uma esperança de que ele pudesse transformar melhor esse sufoco que está passando o povo brasileiro. (...) Eu espero do futuro do Brasil uma perspectiva de quem deixou a esperança o presidente Tancredo Neves. E que esses políticos brasileiros procurem se conscientizar melhor das condições que está levando o nosso povo. Que a esperança que nosso presidente Tancredo Neves deixou, e que essa bandeira seja erguida em benefício do povo.



Assim, apresenta-se mais um ator social, que através de um sacrifício pessoal busca seguir o caminho traçado pelo corpo do político. A esperança em dias melhores se repete em sua fala. E a morte de Tancredo desvela um cenário de possibilidades abertas

para o futuro do país, representada pela estrada livre que o andarilho caminha e a câmera registra. Para Dias ao analisar as sequências fílmicas de Tonhão da Rapadura:

O andarilho caminha carregando consigo uma bandeira do Brasil, num ato de civismo e patriotismo, ato esse marcado pelo sacrifício de seguir o corpo de Tancredo Neves por todos os lugares. É interessante a ideia de que foi Tancredo quem deixou um 'caminho aberto' para que os brasileiros pudessem lutar por seus ideais, sendo, portanto, o grande responsável pela redemocratização do país. Também observamos aqui a ideia de que Tancredo seria um líder capaz de resolver os problemas sociais do Brasil. (DIAS, 2014, p. 165).

O filme prossegue realizando o mesmo trajeto de Tonhão da Rapadura, ou seja, se dirige à cidade de São João del-Rei, onde o corpo de Tancredo é velado no interior de uma igreja para, posteriormente, ser finalmente enterrado. Na parte exterior dessa mesma igreja é exibida novamente a população, a qual encontra-se em fila para adentrar ao local religioso e despedir-se de seu conterrâneo. Além da população, vemos vários políticos de diferentes partidos, que acompanham os rituais fúnebres. O que seria uma simples sequência fílmica de captação do último velório do corpo do político ganha novos significados em decorrência de uma junção de distintos elementos cinematográficos captados na parte exterior da local religioso. Por um lado, a escolha da montagem em intercalar brevíssimos planos sequências de entrevistas realizadas com tais políticos. Por outro, pelos cortes bruscos realizados por essa mesma montagem, que em determinado momento impede que sejam reconhecidos os diferentes atores políticos retratados, uma vez que determinados planos não totalizam 1 segundo. E por fim, pela questão sonora elegida: em primeiro lugar, pela manutenção das respostas dos políticos dadas à Andrade, que, em *off*, seguem enquanto outro plano surge; e, em segundo lugar, pela captação de distintos ruídos advindos tanto do sino da igreja quanto de conversas paralelas. A união desses elementos visuais e sonoros cria uma vertigem, provocando uma intensa perturbação para quem assiste essas sequências. Depreende-se, nesse contexto, não só o atordoamento ocasionado pela morte de Tancredo, como também as falas sem sentido dos políticos, que são muito similares no desejo de manter as promessas realizadas pelo mineiro, mas que ao serem cortadas seriam apenas discursos vazios frente às reais necessidades do povo brasileiro.

Ainda assim, Andrade parece reafirmar que em um novo regime político se faz necessário as mudanças que realmente tragam benefícios para a população, uma vez que o diretor insere na parte final, após a vertiginosa sequência fílmica anteriormente citada,

o firme discurso realizado por Ulysses Guimarães no interior da igreja. A câmera filma o discurso em primeiro plano, focando o presidente do PMDB. Esse pronunciamento é marcado pela necessidade em não se esquecer dos problemas do povo, defendendo o compromisso com a resolução dos problemas sociais, questão latente ao longo do documentário.

Em seguida, na sequência final, *Céu aberto* nos apresenta a posse de José Sarney, o vice de Tancredo Neves, subindo a rampa do Palácio do Planalto ao som de uma banda de música e com os dragões da independência enfileirados nos cantos direito e esquerdo. Com a posse, em março de 1985, finalmente encerrava-se o regime militar no país. Entretanto, essa sequência é filmada de longe, com o então presidente de costas. Portanto, evidencia-se um final sem otimismo em relação ao regime democrático na perspectiva de Andrade. Um desfecho em que a figura central de articulação, o ator político tão aclamado ao longo de todo o filme, não está presente. O que restaria é aguardar que os pedidos de Ulysses Guimarães e constantemente reafirmados pelas diferentes falas da população ao longo do documentário sejam de fato ouvidos pelo novo presidente civil, José Sarney, em direção a uma melhora na realidade social do Brasil.

4.3 A figura conciliatória de Tancredo Neves e a transição pactuada

Conforme apresentado em nossa trajetória reflexiva, uma das questões centrais de *Céu Aberto* refere-se à constante representação da figura de Tancredo Neves como um homem conciliador, cuja construção ocorre não apenas a partir de entrevistas e depoimentos, mas também a partir de diversas imagens de arquivo, como fotografias e excertos de cinejornais. O filme nos apresenta o político mineiro como o líder necessário para a transição nacional, cujas características reuniriam o poder de negociação com distintos matizes políticos da realidade brasileira, bem como a confiança da população brasileira, sobretudo a carente, que depositava em sua figura a esperança e expectativa de melhorias na realidade social do país. Ainda que tal esperança não estivesse vinculada diretamente a uma filiação ideológica para com o mineiro, como destaca Leme na citação anteriormente utilizada, as entrevistas realizadas por Andrade sinalizam a expectativa que ele resolveria os problemas sociais. Não é por

acaso que Dias afirma acerca da construção da imagem de Tancredo: “o político mineiro é visto como bom, único capaz de coordenar as soluções para os problemas do país, responsável pela redemocratização por suas características pessoais” (DIAS, 2014, p. 169).

É importante destacar que o documentário não trabalha com possíveis divergências em torno da questão da conciliação. E isso evidencia-se seja nas falas favoráveis à Tancredo, como a de Joanino Lebosque, seja naquelas mais críticas para com o político mineiro, como as de Eduardo Suplicy e Chico Caruso. Mesmo que Suplicy aponte em seu depoimento uma menor disposição de Tancredo em negociar com os trabalhadores, ou que Caruso afirme que o mineiro seria uma figura politicamente contestável, ambos concordam em categorizá-lo como alguém conciliador, um homem dotado de talento para o exercício da política. Nesse sentido, embora os dois tragam colocações que levantem pontos problemáticos, sobretudo se levarmos em consideração a trajetória militante de Andrade, o diretor nos apresenta um consenso em torno dessa questão, o que fortaleceria a imagem de Tancredo Neves como o político ideal para a redemocratização do país, aquele que saberia lidar com as discordâncias no âmbito político.

Além disso, não se pode deixar de citar a representação de Tancredo como uma figura política totalmente vinculada ao PMDB. Tal elemento ocorre tanto nas captações da câmera em registrar cartazes políticos da disputa eleitoral, quanto nas entrevistas realizadas com políticos do partido. Dentre estas, destaca-se a realizada com Ulysses Guimarães. Em seu depoimento dado à Andrade, Ulysses destaca, entre vários assuntos, a profunda amizade entre os dois e suas lutas conjuntas ao longo de anos no fazer político.

É claro que por ser o candidato do PMDB ao cargo de presidente da república, assim como exercer, desde 1982, a função de vice-presidente do partido, faz com que uma dissociação entre o partido e Tancredo Neves seja bastante dificultada. Mas vale a pena destacar a ausência, ao longo do documentário, de problematizações sobre o papel fundamental que o político mineiro teve tanto na fundação quanto na estruturação do Partido Popular. Este foi criado em fevereiro de 1980 após a Nova Lei Orgânica dos Partidos, de 1979, graças à aproximação entre dois antigos desafetos da política mineira: Magalhães Pinto e Tancredo Neves (NAPOLITANO, 2014, p. 300). De centro-direita, o partido reunia adversários conservadores do governo, buscando ancorar-se em camadas

da burguesia. Mas em decorrência das complexas regras eleitorais elaboradas pelo regime militar para as eleições de 1982, o partido optou por sua dissolução, em 1981, e a posterior fusão ao PMDB. Ao longo de *Céu Aberto*, a única referência sobre tal ligação ocorre rapidamente na fala de Chico Caruso, mas sem nenhum aprofundamento. Percebe-se, nesse contexto, uma unidade também nessa perspectiva partidária, deixando de lado um dado histórico que poderia propiciar reflexões sobre a ausência de uma coerência ideológica por parte de Tancredo ou ainda atitudes eleitoreiras.

Nesse sentido, no percurso em apresentar Tancredo como conciliador, como a figura necessária para aquele momento histórico, *Céu Aberto* dialoga com a transição pactuada ocorrida no Brasil.

De acordo com Francisco Carlos Teixeira da Silva a partir das proposições teóricas de Guillermo O'Donnell, existe duas distintas formas de transição: a denominada transição por colapso, na qual ocorre uma forte ruptura com o autoritarismo vigente; e a transição pactuada, resultado do acordo entre setores conservadores no poder com as forças moderadas da oposição (SILVA, 2003, p. 273). No Brasil, prevaleceu a segunda, com a proposta de transição lenta, gradual e segura apresentada e realizada pelo próprio regime militar – através de diversas medidas legais, como a revogação do AI-5 em 1978 e a promulgação da Lei de Anistia e da Lei da Reforma Partidária, ambas ocorridas em 1979 –, aliada a aceitação da classe política em participar efetivamente do jogo institucional, sem propiciar nenhuma grande ruptura.

Nesse contexto de negociação entre distintos setores realizada pela figura de Tancredo, na busca por um caminho do meio, a que se refere Chico Caruso durante seu depoimento, os radicalismos são deixados de lado. E isso ocorre tanto em relação ao radicalismo de esquerda quanto ao radicalismo de direita, ambos representados em *Céu Aberto*.

De um lado, percebe-se tal elemento na articulação golpista de Newton Cruz, desvelada pelos jornalistas Etevaldo Dias, Roberto Lopes e Ricardo Noblat. Se parte da extrema-direita objetivava dar um golpe e evitar sua posse, as articulações políticas do mineiro já tinham criado um plano, o qual foi exposto pelos mesmos jornalistas em seus depoimentos. Esse plano não só impediria o golpe orquestrado por grupos militares, como também evitaria que a transição fosse impedida por setores radicais do exército brasileiro.

Por outro lado, temos também uma contrariedade à saída radical da esquerda, representada, como sugere a fala de Ulysses Guimarães, pela movimentação nas ruas da campanha das Diretas Já. Para o presidente do PMDB, a questão deveria ser resolvida, conforme afirma o político, no "convívio democrático", sem ocorrer nenhuma "explosão", perspectiva defendida por Tancredo, "que nunca quis soluções radicais".

Ao analisar a imagem de Tancredo Neves presente em *Céu Aberto*, Dias também aponta a representação do político como um líder necessário. Para o historiador, "Tancredo é, no filme, sim, o líder necessário. Se não era o melhor dos líderes, dado o seu caráter conciliador, moderado, elitista, era pelo menos melhor que os militares" (DIAS, 2014, p. 192).

Sem perder de vista a vinculação ideológica de Andrade com o PCB, pode-se também inferir que a constante defesa da figura de Tancredo representada em *Céu Aberto* se insere em um contexto político do próprio partido em defender a opção democrática capitaneada por Tancredo, opção essa contrária ao regime militar. Marcado, desde o golpe civil-militar, por uma busca em priorizar articulações amplas, de frente única, e com base institucional, o PCB opta, a partir de fim dos anos 70, em defender a volta à democracia (NAPOLITANO, 2014, p. 292). Nesse sentido, o partido assume uma posição favorável à redemocratização do país e à volta ao Estado de Direito, apoiando o PMDB nas eleições indiretas para o cargo de presidente da república (TAFFARELLO, 2009, p. 65 - 69).

No entanto, o ator político constantemente referenciado ao longo de *Céu Aberto* encontra-se morto. Se Tancredo Neves era a figura necessária para o momento, como proceder com a sua morte? E a resposta do documentário não aponta saídas otimistas.

Ao longo de todo o filme, o vice-presidente José Sarney aparece somente de passagem, como na sequência do velório na igreja em São João del-Rei. Nenhuma entrevista, por exemplo, foi realizada por Andrade e sua equipe com o político maranhense. No momento em que Sarney aparece em uma cena com maior duração fílmica, ele é captado de costas, subindo a rampa do Palácio do Planalto. A câmera o registra de longe, focando principalmente em seus pés. Assim, insinua-se uma incerteza e desconfiança perante sua figura, que não recebe nenhum destaque ao longo de *Céu Aberto*.

Essa postura poderia ser explicada pela própria trajetória do político: figura central na ARENA, por onde se elegeu senador ao longo do regime militar, Sarney era

visto com muitas restrições pelo PMDB. Como destaca Boris Fausto em relação ao vice-presidente: "seu nome pouco ou nada tinha a ver com a bandeira da democratização levantada pelo PMDB. Mas a Frente Liberal fechou questão em torno de Sarney e o PMDB cedeu" (FAUSTO, 2006, p. 511).

Embora a sequência final de *Céu Aberto* seja a de Sarney subindo a rampa do Palácio, o último discurso, e que realmente se destaca nos minutos finais do filme, é o de Ulysses Guimarães, político que ao longo de sua carreira enfrentou firmemente o regime militar, e que apresenta um maior destaque ao longo de todo documentário. E este reforça o compromisso na resolução dos problemas sociais da população.

Se não há um otimismo em relação à posse de Sarney, há, ao menos, um claro desejo de Andrade para com as efetivas mudanças sociais. *Céu Aberto* em suas últimas sequências marca o fim do regime militar, reforçando, através das palavras de Ulysses e de toda representação dos anseios da população carente, a necessidade de um novo regime em que as mudanças não se limitem exclusivamente ao desenho político-institucional.

Considerações finais

Entre fim dos anos 70 e a primeira metade do anos 80, um conjunto de questões políticas, sociais e econômicas transformaram a realidade nacional, diversificando a sociedade brasileira.

O cinema brasileiro não deixou de refletir sobre tais modificações, produzindo um novo conjunto de obras que, entre outras características, acompanhou essa diversificação. Nesse sentido, tais filmes trouxeram à tona reflexões sobre o campo político e social, que, em decorrência da forte censura existente, dificilmente eram abordados em produções anteriores.

Dentre as representações de temas políticos, que ganhou destaque na produção nacional entre fim dos anos 70 e início dos anos 80, buscamos nesse trabalho refletir sobre a representação da transição nacional brasileira tematizada pelo cinema documentário. Mas, diferentemente de Leme (2012), consideramos exclusivamente a perspectiva fílmica de dois cineastas, Renato Tapajós e João Batista de Andrade, que não só desenvolveram uma efetiva militância política, como também realizaram parcerias e dirigiram obras que abordassem questões vinculadas ao movimentos sociais e políticos ao longo de suas trajetórias artísticas.

Os dois filmes aqui analisados são obras complexas. Em nosso trabalho reflexivo focamos nossa investigação em como cada um representou distintos fatores acerca da transição política brasileira. Assim, acabamos deixando de lado outras possibilidades analíticas que foram identificadas, mas, em decorrência do objetivo elegido e do espaço para esse trabalho, ficaram conscientemente de fora.

Nada será como antes, nada? poderia, por exemplo, ser muito bem trabalhado a partir da perspectiva do artista engajado, sobretudo se considerarmos o seu período de lançamento, que, como aponta Marcelo Ridenti (2010), foi marcado por um refluxo das propostas revolucionárias, bem como de um intenso debate do papel do intelectual brasileiro comprometido com propostas de esquerda, caso esse de Tapajós.

Já *Céu Aberto* poderia ser abordado a partir da representação do povo brasileiro, elemento que o historiador Rodrigo Dias em sua dissertação de mestrado, por exemplo, considerou em suas reflexões. Outra chave argumentativa seria a de aprofundar a discussão sobre a possibilidade de um golpe militar realizado por parte do exército

brasileiro, apontando as divergentes correntes, castelista e linha dura, no seio das forças armadas, com o objetivo de refletir sobre os diferentes projetos políticos existentes ao longo da transição nacional.

Considerando unicamente os objetivos traçados para esse trabalho, percebemos, ao analisarmos separadamente cada filme, que ambos apresentam perspectivas completamente diferentes tanto em relação à forma quanto ao conteúdo abordado.

Enquanto *Nada será como antes, nada?* trabalha principalmente com a ressignificação de imagens através do uso da voz *over* e da trilha sonora para trazer a perspectiva pessoal do cineasta, a qual é marcada pelas constantes dúvidas e questionamentos sobre o contexto de redemocratização do país, *Céu Aberto* nos traz um conjunto de distintas fontes, sobretudo as entrevistas, para construir uma determinada imagem de Tancredo Neves. Nesse sentido, dialogam, como tentamos apontar, com distintas tradições dentro do gênero documental, priorizando, cada um a sua maneira, determinados elementos cinematográficos para suas estruturas.

Já com relação aos conteúdos abordados e aos enfoques adotados por cada um, também percebemos distintas perspectivas políticas que estavam postas naquele contexto social, sobretudo para o campo da esquerda.

Como o próprio título sugere, o documentário dirigido por Tapajós reflete sobre até que ponto as transformações que estavam ocorrendo poderiam efetivamente trazer mudança para além do regime institucional. Mas a despeito das inúmeras incertezas de Tapajós, acreditamos que *Nada será como antes, nada?* apresenta uma esperança em torno do PT, na medida em que o partido é representado como a organização responsável por trazer novas formas de construção política, caracterizada pela proximidade com os movimentos sociais e pela exaltação da felicidade, tanto através de festas quanto de comícios e eventos políticos alegres. Nesse sentido, a transição nacional é representada como um momento de dúvidas, mas também como o contexto de surgimento de uma nova proposta política e partidária, a qual apresentaria novos elementos que despertariam a esperança em determinados setores comprometidos com a transformação do país.

Diferentemente disso, *Céu Aberto*, por sua vez, representa a transição nacional como o momento de aparecimento de uma figura política que poderia unir distintas correntes e propiciar uma mudança dentro do jogo político existente, uma vez que o documentário busca construir uma unidade em torno de Tancredo Neves. Com suas

características conciliadoras, o filme sugere que ele seria o político necessário para aquele momento de transição pactuada: visto por diferentes atores como um hábil político, capaz de conciliar distintas correntes ideológicas, e defendido pela população mais carente, que fica imensamente comovida com sua internação e posterior morte.

É interessante, nesse sentido, perceber os distintos posicionamentos políticos postos em cada obra documentária. Enquanto o filme de Tapajós sugere a defesa de um projeto político vinculado a um novo partido de esquerda, cujo surgimento está relacionado a negação das instituições partidárias pré existentes, o documentário de Andrade opta por focar nos atores políticos e partidos presentes na trajetória política brasileira, priorizando um projeto atrelado a acordos pragmáticos com vistas ao fim do regime militar no país.

Nessa trajetória adotada por cada cineasta é importante também perceber a ausência de referências aos outros projetos existentes nesse contexto histórico. *Nada será como antes, nada?*, por exemplo, não destaca ou nomeia em nenhum momento outras correntes de esquerda, mesmo quando o filme realiza uma crítica direta a elas. Tanto na assembleia do CONAM quanto nas colocações de Alípio Freire é evidente um desacordo com posturas realizadas por determinadas correntes da própria esquerda, mas não se menciona quais. Embora possamos inferir que seja uma crítica ao PCB, o filme não assume tal postura abertamente.

Já *Céu Aberto* praticamente não apresenta, por exemplo, a postura do PT em relação à figura e morte de Tancredo Neves. O único momento que ocorre uma rápida citação refere-se à entrevista de Eduardo Suplicy, responsável por uma dura crítica a figura de Tancredo Neves. Mas mesmo essa crítica é muito mais utilizada para embasar a construção da imagem conciliadora do mineiro do que apontar determinados pontos problemáticos na transição pactuada do país ou em sua própria trajetória política.

Nesse sentido, tais ausências também devem ser consideradas, sendo representativas de determinadas visões políticas adotadas em cada obra, que em sua elaboração deixa propositadamente de fora pontos que não convergem para o discurso desenvolvido.

Não se pode perder de vista também que tais perspectivas dialogam sobremaneira com as escolhas partidárias de ambos os diretores. Ao sair da prisão e trabalhar com o Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema, Tapajós se envolveu diretamente na criação e estruturação do PT. Já Andrade manteve sua militância no

PCB, que adotou uma defesa da via democrática, apoiando o PMDB no processo eleitoral indireto. De qualquer maneira é importante frisar que não são obras panfletárias de projetos políticos vinculados a esses partidos, apresentando possibilidades abertas de interpretações e análises.

Ao trazerem distintas abordagens sobre as possibilidades que estavam no horizonte naquele contexto histórico, priorizando a representação de diferentes momentos da transição nacional, tais obras artísticas se destacam como importantes documentos que carregam informações imagéticas e sonoras sobre um período, caracterizado tanto pela incerteza institucional quanto pela esperança em transformações que efetivamente modificassem a realidade social brasileira. Ao destacar tais obras em nosso desenvolvimento analítico, esperamos ter contribuído nas discussões sobre o cinema do período, trazendo à tona questões até então pouco abordadas pela historiografia.

Ficha técnica dos filmes analisados

Céu aberto

Brasil, 1985. Direção: João Batista de Andrade; argumento/roteiro: João Batista de Andrade; companhia produtora: Raíz Produções Cinematográficas Ltda; produção executiva: Assunção Hernandez; direção de fotografia: Chico Botelho; som direto: Geraldo Ribeiro, Walter Rogério, Marian Van de Vem, Tide Guimarães; montagem: Walter Rogério; Trilha musical: Walter Rogério; idioma: português, 78 minutos.

Nada será como antes, nada?

Brasil, 1984. Direção: Renato Tapajós; argumento/roteiro: Renato Tapajós; companhia produtora: Tapiri Cinematográfica; produção: Áurea Gil; direção de fotografia: Cesar Charlone, Zetas Malzoni, Aloysio Raulino, Hugo Kovensky; som direto: Roberto Gervitz, Marian Van de Vem; montagem: Maria Inês Villares; direção de arte: Carlos Frucci, Sandro Solsona; idioma: português, 43 minutos.

Referências bibliográficas

Bibliografia em geral

- AB'SÁBER, Tales. *A imagem fria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme - cinema brasileiro em sua época de ouro (1977 – 1981)*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2011.
- ANDRADE, João Batista de. Uma trajetória particular. *Estudos avançados*, vol. 16, n. 46, p. 249-269, set-dez. 2002.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. "A luta democrática contra o regime militar na década de 1970". In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964 - 2014)*. Bauru: EDUSC, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Os jovens paulistas". In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude, PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade - alguma solidão e muitas histórias*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado. USP, Escola de Comunicação e Artes, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-02022015-160846/pt-br.php>. Acesso em 29/09/2017.
- CARNEIRO, Gabriel Henrique de Paulo. *Noites paulistanas: o cinema paulista da geração de 1980*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000974707>. Acesso em 25/02/2018.
- COSTA, Carlos Augusto Carneiro. Militância política, pensamento e literatura: Renato Tapajós e o regime militar no Brasil. [Entrevista com Renato Tapajós]. *Literatura e autoritarismo*, dez. 2009. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie02/art_12.php. Acesso em 14/03/2018.
- DIAS, Rodrigo Francisco. *Documentarista- historiador: a "escritura fílmica da história" no filme Céu Aberto (1985), de João Batista de Andrade*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Departamento de Ciências Humanas, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16471>. Acesso em 29/03/2017.

- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.
- FORTES, Renata Alves de Paiva. *A obra documentária de João Batista de Andrade*. Dissertação de mestrado. Unicamp, Instituto de Artes, 2007. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000446818>. Acesso em 04/09/2017.
- GAMO, Alessandro Constantino. *Vozes da Boca*. Tese de doutorado. Unicamp, Instituto de Artes, 2006. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000395702>. Acesso em 18/03/2018.
- JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Sociologia, 2002. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000240120>. Acesso em 10/12/2017.
- _____. *Lula no documentário brasileiro*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2011.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Editora Francis, , 2006.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro – das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- _____. Do movimento das ruas às manobras do Planalto: o documentário e a transição da ditadura para o regime liberal-democrático. *ArtCultura* (UFU), v. 14, p. 217-235, 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26209/16268> . Acesso em 10/08/2017.
- _____. *Enquanto isso, em São Paulo...: à l'époque do Cinema Novo, um cinema paulista no "entre-lugar"*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000966310>. Acesso em: 30/08/2017.
- MARTINEZ, Paulo Henrique. "O Partido dos Trabalhadores e a conquista do Estado". In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (Orgs.) *História do marxismo no Brasil vol. 6- partidos e movimentos após os anos 1960*. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.
- MELO, Izabel de Fátima Cruz. Jornada Internacional de Cinema da Bahia: espaço de reflexão e resistência (1972-1975). *O Olho da História*, n. 6, p.1-8, 2004. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/izabel.pdf>. Acesso em 12/04/2018.

- NAPOLITANO, Marcos. *1964 - História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- _____. "Nunca é cedo para se fazer história: o documentário *Jango*, de Silvio Tendler (1984)". In: MORETIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (Orgs.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2012.
- _____. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo*. Curitiba: Juruá Editora, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2010.
- ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, ano 39, n. 37, p. 10-30, 2012.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos – cinema e história do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- _____. O cinema de João Batista de Andrade e a resistência à ditadura militar (1964-1985). *Revista Perseu: História, Memória e Política*, v. 1, p. 315-335, 2007. Disponível em: <http://csbh.fpabramo.org.br/node/8272>. Acesso em 20/01/2018.
- RAMOS, Fernão. "A dama do Cine Shanghai". In: LABAKI, Amir (Org.) *O cinema dos Anos 80*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 303-317.
- _____. "Pornô, crise e novas tendências - (1980-1987)". In: RAMOS, Fernão (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 438-451.
- _____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2013.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade - cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004.
- RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. *Globo repórter: um encontro entre cineastas e a televisão*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2005. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VPQZ-75VJZT/globo_repp_rter_um_encontro_enre_cineastas_e_a_televis_o_.pdf?sequence=1. Acesso em 24/03/2018.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- _____. *Em busca do povo brasileiro - artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- _____. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ROLLEMBERG, Denise. "Debate no exílio - em busca da renovação". In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (Orgs.) *História do marxismo no Brasil vol. 6- partidos e movimentos após os anos 1960*. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.
- SANTANA, Gilmar. *Muita gente chegou para contar: classes populares nos filmes brasileiros dos anos 80*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Sociologia, 1999. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000176260>. Acesso em 03/02/2018.
- SANTANA, Marco Aurélio. O "novo" e o "velho" sindicalismo: análise de um debate. *Revista de Sociologia e Política*, n. 10/11, p.19-35, 1999. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39274>. Acesso em 20/05/2018.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. "Crise da ditadura militar e o processo da abertura política no Brasil, 1974 - 1985". In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs.) *O Brasil Republicano - o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1981)*. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2008. Disponível em http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_SILVA_Maria_Carolina_Granato_da-S.pdf. Acesso em 21/02/2018.
- SILVA, Mario Augusto Medeiros. *Prelúdios & Noturnos - ficções, revisões e trajetórias de um projeto político*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Sociologia, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281543>. Acesso em 20/04/2018.
- SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. *Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285259>. Acesso em 10/04/2018.
- TAFFARELLO, Paulo Moraes. *A crise orgânica do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o declínio do "socialismo real"*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de São Paulo, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/88782>. Acesso em 25/05/2018.
- TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14032013-101055/pt-br.php>. Acesso em 14/02/2018.
- XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

Periódicos consultados

ABREU, Caio Fernando. "Céu aberto ou globo repórter?" In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 abr. 1986.

AUGELLI, Marielza. "Uma festa para o cinema latino." In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 set. 1986.

AUGUSTO, Sergio. "A morte é documentada nas telas" In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1988.

_____. "Está chegando o 2º Rio-Cine Festival." In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1986.

CUNHA, Wilson. "Um olhar que recusa o óbvio". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1985.

_____. "Os eleitos". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1985.

_____. "A Céu aberto". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1986.

DIÁRIO do Pará. "Verona terá semana de filmes brasileiros." In: *Diário do Pará*, Belém, 10 maio 1986.

DIÁRIO do Pará. "Festival latino." In: *Diário do Pará*, Belém, 23 ago. 1986.

ESTADO de Minas. "Tancredo Neves em filme". In: *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 jun. 1985.

ESTADO de São Paulo. Cinema. In: *Estado de São Paulo*, 10 out de 1985.

_____. Sua semana. In: *Estado de São Paulo*, 17 ago de 1986.

EWALD FILHO, Rubens. "Céu aberto – inteligência, 'cabeça aberta'". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1986.

FILME Cultura. In: *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, nº 46, ago. 1986.

FOLHA DE SÃO PAULO. "Do Brasil para Verona". In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jun. 1986.

JORNAL do Brasil. "Quatro documentários brasileiros". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1986.

JORNAL do Brasil. "Gramado faz 14º festival de cinema". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1986.

JORNAL do Brasil. "Hoje no Rio". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 abril 1986.

MACHADO JUNIOR, Roberto. "Política e cinema: os filmes da transição". In: *Caderno de Crítica*, Rio de Janeiro, n. 1, maio 1986.

MATTOS, Carlos Alberto de. "Um filme processo". In: *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, nº 46, abril 1986.

ROGATTO, Marcos. "Passado recente". In: *Veja*, São Paulo, 19 mar. 1986.

SANTOS, Francisco Alves dos. Premiados da Bahia na cidade. In: *Correio de Notícias*, Curitiba, 11 out. 1985.

_____. Cinema pra baiano ver. In: *Correio de Notícias*, Curitiba, 11 out. 1985.

_____. I Fórum Brasileiro. In: *Correio de Notícias*, Curitiba, 25 maio 1986.

TAPAJÓS, Renato. "O filme de conteúdo social é fundamental". In: *Diário do Paraná*, Curitiba, 25 setembro 1977.

_____. "A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós". In: *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, nº 46, abril 1986.

TRIBUNA da Imprensa. "Festival". In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15/16 mar. 1986.

ZERO Hora. "João Batista e o episódio Tancredo". In: *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 maio 1985.

Sites

CÉU ABERTO. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=015314&format=detailed.pft> Acesso em 03/2018.

HEMEROTECA DIGITAL - BNDigital - Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 03/2018.

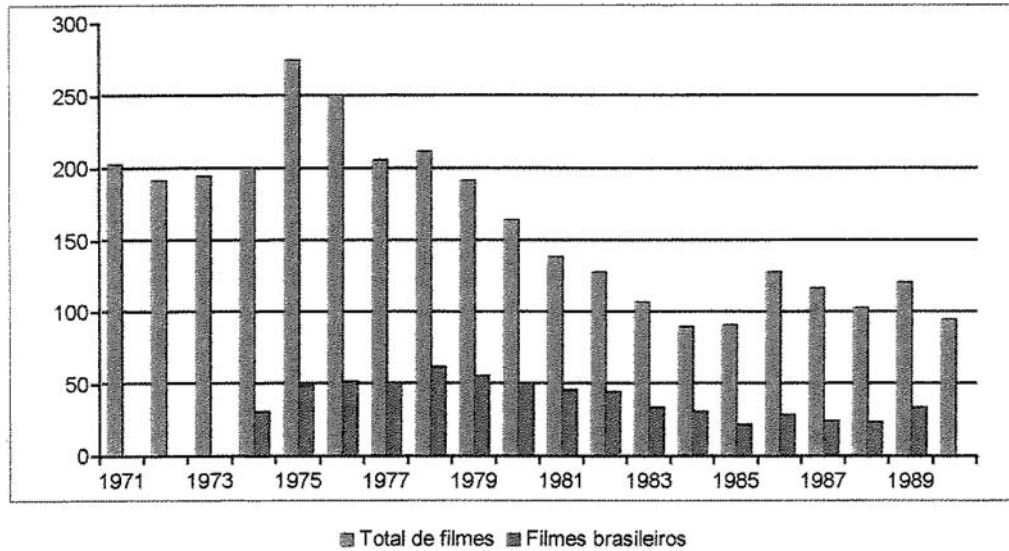
MEMÓRIA DA CENSURA DO CINEMA BRASILEIRO. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/> Acesso em 03/2018

NADA SERÁ COMO ANTES, NADA? Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=029312&format=detailed.pft> Acesso em 03/2018.

VÍMEO. Disponível em: <https://vimeo.com/39948647>. Acesso em 09/2017.

Anexo I

I - Público de cinema



Fonte: Ministério da Cultura

In: JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira.*

Anexo II

Salas de cinema no Brasil

Ano	Salas
1977	3.156
1978	2.973
1979	2.937
1980	2.365
1981	2.244
1982	1.998
1983	1.736
1984	1.553
1985	1.428
1986	1.372

Fonte: www.filmeb.com.br

In: LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro – das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.