

O CINEMA DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE

E A RESISTÊNCIA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA

(1964-1985)¹

Alcides Freire Ramos²

A trajetória cinematográfica de João Batista de Andrade é uma espécie de síntese dos caminhos trilhados por diversos artistas brasileiros na passagem dos anos 1960 para 1970-1980. Na verdade, ao longo desse percurso, constata-se a convivência entre atividades cinematográficas, jornalísticas e televisivas.

Seus filmes carregam, portanto, não só as marcas dos debates sociopolíticos, mas também dialogam com as questões estéticas de seu tempo. Ao longo deste ensaio procuraremos demonstrar que a característica básica de sua cinematografia é o diálogo permanente entre o esforço documental e a liberdade de criação ficcional, isto é, um entrecruzamento de modalidades discursivas, que promove o encontro entre documentário e ficção, sempre com base em uma perspectiva de militância política. Na realidade, para compreender melhor essa proposta estético-política, é preciso recuperar alguns dados de sua biografia.

O trabalho de João Batista de Andrade com um tipo de cinema marcado pelo engajamento político inicia-se como desdobramento de sua participação no movimento estudantil na cidade de São Paulo. Nascido em Ituiutaba, cidade do Triângulo Mineiro, muito cedo demonstrou interesse por questões políticas. Ainda na adolescência entrou em contato com as obras fundamentais do pensamento marxista. Posteriormente, transferiu-se para Belo Horizonte e, em seguida, para a capital paulista com o objetivo de prestar o concurso vestibular para o curso de Engenharia da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP).

Nesse período, foi militante do movimento estudantil no âmbito da União Estadual dos Estudantes (UEE), tendo se aproximado do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Iniciou suas atividades artísticas por meio de Francisco Ramalho Jr., que tinha fundado um grupo de cinema do qual já faziam parte José Américo Viana e Clóvis Bueno. Esse grupo filmou, em super 8, *Menina Moça*, baseado em argumento e roteiro de Ramalho. Logo depois, foi criado o Grupo Kuatro de Cinema. Com financiamento da União Estadual dos Estudantes, esse grupo iniciou um documentário sobre catadores de lixo da cidade de São Paulo, mas o projeto ficou inacabado. Paralelamente, tentaram outro projeto: um documentário sobre o Teatro Popular Nacional, criado por Ruth Escobar, que também permaneceu inacabado.

Nesta época, graças às intensas atividades cineclubísticas, João Batista recebeu influências do cinema polonês, especialmente de Andrzej Wajda, da Nouvelle-Vague, do neo-realismo italiano e do cinema latino-americano, particularmente do documentarista argentino Fernando Birri, o qual teve a oportunidade de conhecer pessoalmente por intermédio do jornalista Vladimir Herzog e do cineasta Maurice Capovilla.

Depois do golpe militar de 1964, trabalhou na Fundação Cinemateca Brasileira, a convite de Rudá de Andrade, redigindo *releases* para a imprensa. Como desdobramento dessa atividade, participou da Sociedade Amigos da Cinemateca que, à época, mantinha um cineclubes no Museu de Arte de São Paulo. Nesse período, manteve seus primeiros contatos com alguns dos diretores do Cinema Novo, como Gustavo Dahl, Carlos Diegues e Leon Hirszman. Em 1963, Renato Tapajós aproximara-se do movimento estudantil e, junto com Batista de Andrade, filmou e montou o documentário *Universidade em crise*, que obteve financiamento do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP.

Em 1966, também com patrocínio do movimento estudantil (especialmente do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e do *Jornal Amanhã*), Andrade realizou *Liberdade de imprensa*, que foi o seu primeiro filme, um documentário de média metragem. Em nossa perspectiva interpretativa, trata-se de um esforço em problematizar a posição do diretor diante da matéria a ser retratada, isto é, em vez de uma postura documental que busca a neutralida-

de, percebe-se a construção de um olhar pluralista, algo que é muito valorizado em nossos dias, particularmente depois do impacto da cinematografia de Eduardo Coutinho.

Um breve comentário de Jean-Claude Bernardet, com o qual concordamos, pode ser útil para entender melhor essa tendência estética do gênero documentário, que nascia naquele período:

Os jornalistas não são os únicos entrevistados do filme, temos também um jornalista que é igualmente motorista do jornal *O Estado de S.Paulo* há treze anos. Este homem, entrevistado no casebre onde mora e na sua banca de jornais, aparece em várias oportunidades e constitui uma espécie de *leitmotiv* dos primeiros dois terços do filme. A este favelado é atribuída uma curiosa tarefa: ser porta-voz da postura mais reacionária do filme. Chega quase a justificar a lei de imprensa, pois a imprensa brasileira manifesta até uma certa liberalidade, critica a “ação pejorativa” de que são alvo os capitais norte-americanos no Brasil, apóia a colaboração brasileira na intervenção militar praticada pelos Estados Unidos em São Domingos, para evitar uma nova Cuba, e apoiaria uma intervenção militar norte-americana no Brasil para impedir o comunismo. A forte insistência do filme sobre este personagem, que exterioriza posições políticas que deveriam ser as da burguesia e que, em princípio, vão contra seus interesses de favelado, recebe a sua explicação quando uma fala *off* de Genival Rabelo incide sobre um plano em que o vemos tirando água de um poço do casebre: para dominar um país, conquista-se a sua opinião pública, este processo global de manipulação da opinião pública visa a justificar que a solução dos problemas brasileiros esteja nos Estados Unidos. Este motorista de *O Estado de S.Paulo* e leitor do jornal há vinte e cinco anos teria introjetado a ideologia deste jornal de direita e se teria alienado de seus próprios interesses.³

Em outros termos, pode-se afirmar que esse filme nasceu como um projeto engajado que, ao mesmo tempo, explicita o lugar de onde fala, já que, ao se posicionar contra a ditadura militar, questiona a forma e o conteúdo do discurso oposicionista, bem como as falas daqueles que apóiam os governos militares.

Logo depois dessa instigante experiência estético-política, Batista de Andrade trabalhou como assistente de direção em dois filmes de Maurice Capovilla, *Subterrâneos do futebol* e *Bebel, a garota-propaganda*. Também nessa época, entrou em contato com os cineastas Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares.

Embora tenham enfrentado muitas dificuldades econômicas e políticas, Batista de Andrade e Francisco Ramalho montaram a produtora de cinema TECLA. A produção de estréia foi *Anuska, manequim e mulher* (1968), dirigida

da por Ramalho. Em seguida, embora o ambiente fortemente repressivo do pós-AI-5 já se fizesse sentir, Batista de Andrade dirigiu *O filho da televisão* (episódio de *Em cada coração um punhal*). Ao lado disso, dirigiu também seu primeiro longa-metragem de ficção, *Gamal, o delírio do sexo*. Fazem parte do elenco Joana Fomm, Paulo César Pereio, Lorival Pariz, Fernando Peixoto, Samuca, Flavio Santiago. Graças a esse filme, recebeu o Prêmio Air France de melhor diretor em 1970. Na realidade, nessa obra, percebe-se a presença de estratégias discursivas alegóricas que procuram discutir a repressão política imposta pela ditadura militar e seu impacto sobre os intelectuais.

Em nossa avaliação, João Batista de Andrade, na passagem dos anos 1960 para 1970, estava enfrentando grandes transformações (sociais, políticas e culturais) que exigiam novos posicionamentos tanto no âmbito pessoal como no profissional. Da mesma forma, um estudo mais atento da trajetória de Fernando Peixoto revela que, neste momento histórico, ele também estava diante de igual necessidade de revisão e transformação constantes⁴.

Portanto, é possível afirmar que a parceria de Fernando Peixoto (roteiro) com João Batista de Andrade (direção) em *Gamal* não é algo destituído de significados para a trajetória de ambos. Pelo contrário, trata-se de uma proposta de diálogo crítico com a realidade brasileira do período. Com efeito, em *Gamal, o delírio do sexo*,

a história se passa em cenários naturais, abertos, identificáveis – ruas e praças do centro da cidade de São Paulo – e a câmera, de quando em quando, se afasta da ficção que está registrando para filmar as pessoas que em torno da equipe observam as filmagens. O esconderijo e a brecha aparecem com igual destaque na imagem. No trecho final de *Gamal* um personagem é agredido por três outros que destroem as cadeiras que ele fabricava. Quando os agressores se retiraram o agredido procura recolocar de pé os pedaços que sobraram das cadeiras arrebitadas – uma outra forma de repetir a encenação do medo e da violência que geraram os filmes marginais. Quando alguém destrói nossas cadeiras a gente não pode fazer nada. Só nos resta tentar arrumar os cacos que sobraram para montar um arremedo de cadeira, para improvisar uma cadeira meio avacalhada, meio esculhambada. E se equilibrar aí. O personagem central neste filme é um jornalista que briga com a mulher e fica meio louco. É um intelectual que perdeu o chão, sem ponto de apoio para se sentar. Alguns filmes marginais tomaram como protagonista um qualquer fora-da-lei – um assaltante, um criminoso, um rebelde bronco, meio analfabeto, que agride o sistema por instinto de sobrevivência. Outros, como *Gamal*, tomam como protagonista um intelectual. Um intelectual talvez porque o artista (e em especial o que se expressa através do cinema) se sentia marginalizado (...) numa sociedade desfigurada pelas for-

mas de lazer impostas pelos interesses do capital multinacional e desfigurada também pela censura (...). O herói era um intelectual ou um bandido porque, muito provavelmente, o artista sonha com a possibilidade de poder agredir o mau gosto institucionalizado pelos grandes veículos de lazer com uma violência idêntica à de um fora-da-lei. Intelectual e bandido, nos filmes marginais, era tudo a mesma coisa. (...) Há um certo tom de queixa aí, como se o cineasta, ao incluir estes flagrantes na história contada em seu filme, estivesse reclamando um pouco da apatia geral dos espectadores (ou das pessoas de um modo geral) diante dos filmes (ou do país como um todo) ou do sofrimento dos intelectuais que lutavam por um melhor país e um melhor cinema.⁵

Este tipo de representação, sem dúvida, assume-se como alegórica, isto é, não é transparente e tem perspectiva globalizante. A respeito do cinema desse período, Ismail Xavier assim se manifestou:

Florescido no período posterior ao AI-5, esse cinema é em geral assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gibi e circo-teatro (...). Enquanto estratégia de agressão, a estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado (...). A série que inclui *Gamal, o delírio do sexo*/J. B. de Andrade/70, *Piranhas do asfalto*/Neville/70, *Vozes do medo*/coord. Roberto Santos/71, *Prata Palomares*/André Faria Jr./71, *Nenê Bandalho*/Emílio Fontana/70, *Perdidos e malditos*/Geraldo Veloso/71, *Hitler no Terceiro Mundo*/José Agripino/70, *O pornógrafo*/João Calegari/70, trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino.⁶

Por meio da estratégia da agressão, *Gamal, o delírio do sexo* filia-se, grosso modo, à *estética do lixo*, que é uma radicalização da *estética da fome*. Do ponto de vista estético-formal, a espessura do universo ficcional de *Gamal, o delírio do sexo* é sempre densa, embora fragmentada, com personagens desesperados e agonizantes. João Batista de Andrade, embora freqüentador da Boca e com uma produção que nitidamente se aproxima da estética marginal, afasta-se, porém, em alguns aspectos do panorama desta proposta cinematográfica. Talvez a distinção se localize mais no nível narrativo.

Isto é particularmente forte em *Gamal, o delírio do sexo*, filme que é percorrido de ponta a ponta por berros angustiantes, sem que haja, ao nível da própria

diegese, uma motivação para tal. O dilaceramento e a ação gratuita coincidem para transformar o filme num estilhaço fragmentário em que determinadas personagens “tipificadas” tentam se cristalizar, mas acabam diluídas por uma narrativa onde o centro funcional parece estar localizado na expressão de uma agonia absoluta, sem fundo nem causa. A dimensão do “horror” à abjeção, aparentemente incomensurável, tem aí uma de suas expressões mais típicas.⁷

Fundamentalmente, trata-se de uma *representação alegórica do subdesenvolvimento brasileiro com pitadas de contracultura*. De acordo com depoimento de João Batista de Andrade:

Gamal foi exibido em Brasília e eu tive que ouvir as mais diversas condenações ao filme por parte de pessoas como, por exemplo, o Joaquim Pedro de Andrade que, amigo, tentava me convencer de que o “irracionalismo” não só não levava a nada como era um perigo. (...) Esse bombardeio, na verdade, tinha um alvo certo: o crescente movimento do cinema marginal tanto no Rio (...) quanto em São Paulo. Os cineastas e os filmes, indistintamente, eram pejorativamente chamados de “udigrudi”, corruptela de “underground”, cultura marginal importada dos movimentos jovens, principalmente norte-americanos. (...). *Gamal* é um filme carregado de invenções, tem uma carga pessoal muito forte e fora realizado como uma espécie de vômito, um processo de criação espontâneo e incontrolável, forte, apesar da perda de um claro sentido histórico. Mas em vez de defender *Gamal*, eu me posicionei do lado de minha “tradição”, tentando retomar minha capacidade crítica, a busca de um cinema enraizado na história e na política brasileira.⁸

Movimento semelhante de atração e de repulsa em relação aos referenciais culturais advindos dos Estados Unidos pode ser encontrado também na trajetória de Fernando Peixoto. Pouco antes de sair do Teatro Oficina, Peixoto estava envolvido com o projeto de encenação de *Don Juan* (1970). Ao recordar o processo criativo que daria origem a esse espetáculo, o diretor salienta que “a transformação do texto de Molière num roteiro para uma ópera-rock foi a consequência direta desta experiência vivida em meses de Berkeley a New York”. Portanto, sob o impacto dessas referências culturais, fez “a aproximação de Dom Juan com Mick Jagger ou James Dean, ou com os personagens do *Easy Rider* de Dennis Hopper”. Entretanto, tal aproximação, tempos depois, foi vista por Peixoto como limitadora:

Foi uma forma errada de abordar a problemática proposta pelo texto. Na medida em que situava a reflexão num terreno ideológico distante de nossa reali-

dade objetiva. O espetáculo não caía no elogio do “hippie”. Mas, ao contrário, procurava colocar o problema em questão. O potencial social e político do texto, entretanto, é bem mais amplo. Hoje sinto com clareza que esta opção inicial da concepção do espetáculo, partiu de uma visão deformada da realidade brasileira daquele instante.⁹

Como se vê, estudar essa obra é, sem dúvida, uma oportunidade de jogar luz sobre uma conjuntura em que a questão do audiovisual, no Brasil, passa a lidar com uma nova (e mais elevada) etapa nas formas de comunicação de massa: o advento da televisão e as profundas modificações tecnológicas introduzidas pelo cinema de Hollywood. Por outro lado, as vicissitudes do engajamento artístico – questão central nos debates do período – encontra na trajetória de João Batista de Andrade uma pista muito consistente dos caminhos seguidos pelos artistas brasileiros preocupados com a discussão dos temas relevantes e que, ao mesmo tempo, recusando o didatismo e certa postura iluminista, presentes em diversas obras daquele momento, desejavam manter um diálogo instigante e não-conformista com o público. A luta contra a ditadura militar e particularmente a chamada Resistência Democrática ganharam, desta forma, um contorno mais matizado, sobretudo quando levamos em conta a inserção desse cineasta também entre os profissionais que trabalharam na televisão brasileira.

É preciso salientar que, na década de 1970, João Batista de Andrade, a convite de Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog, trabalhou no setor de jornalismo da TV Cultura (Fundação Padre Anchieta), desenvolvendo trabalhos cinematográficos investigativos (documentários) para o programa *Hora da notícia*. Além disso, com Paulo Gil, na mesma década, trabalharia no *Globo Repórter* (Rede Globo).

Essas atividades televisivas foram fundamentais não só porque lhe garantiram a sobrevivência, mas, sobretudo, porque deram sustentação e segurança em seu período de formação e aprendizagem, bem como serviram como espaço, ainda que sujeito a muitas restrições, para sua militância.

As evidências de que dispomos nesse momento, além dos filmes documentários, são os depoimentos do próprio diretor, em que ele procura expor essa experiência, em tom memorialístico, tal como se pode verificar nos trechos transcritos a seguir, em que Batista de Andrade fala sobre a experiência na TV Cultura:

Minha experiência na TV se deve fundamentalmente a duas pessoas: Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog (Vlado). (...) Em 1972 foi criado o telejornal *Hora da notícia*. (...) Entre as pautas possíveis feitas pelo chefe de reportagem

(Anthony de Christo) e pelo Fernando, lá estava uma bem interessante: Operação Tira da Cama. Era uma operação militar de rotina, a invasão aparatosa de uma favela, à noite, por soldados superarmados, cães e cavalos, onde as pessoas eram tiradas das camas para se identificar. (...) Os cinegrafistas (repórteres cinematográficos, como são chamados profissionalmente) faziam a coisa como lhes parecia natural: eles estavam do lado da polícia porque estavam, e pronto, não havia motivos para dúvidas nem questionamentos. Também na vida eles estavam do lado do invasor e viam os favelados com a mesma desconfiança que os policiais. (...) Rememorando as imagens da chamada Operação Tira da Cama, que eu já conhecia, pedi que o cinegrafista Adão Macieira fosse, à noite, cobrir a operação. Que ele filmasse tal como já estava acostumado. Ele filmou e eu voltei ao local, no dia seguinte, para fazer um dos meus primeiros trabalhos na TV. Filmei tudo de novo, agora sob o ponto de vista dos favelados e gravei seus depoimentos. Os depoimentos narravam, agora sob o ponto de vista dos invadidos, a própria invasão, as luzes cegando os olhos, os pontapés nas portas, os gritos, os barracos marcados de giz com um X. Outros depoimentos expunham suas vidas: por que viviam ali, em que trabalhavam, revelando a incrível carga social de seus dramas. A reportagem foi montada a partir desses depoimentos, usando, na montagem, as imagens captadas na noite anterior, invertendo-se, pois, a visão tradicional exposta nas TVs. As imagens, antes de plena adesão à violência, se tornavam denúncias tristes, chocantes. (...) Um programa como o *Hora da notícia*, montado pelas pessoas que o fizeram e com os propósitos que nos dirigiam, não decolaria sem uma estratégia clara e táticas de sobrevivência. Pois, evidentemente, havia uma politização do interesse pelo programa, uma pretensão de avanço na área da informação pública e de inserir o programa no processo de redemocratização do país. (...) Significativamente, um dos diretores da TV Cultura se queixou um dia dizendo que “a gente assiste aos outros telejornais, o mundo é cor-de-rosa. Assiste ao da TV Cultura, o mundo é negro”. (...) O *Hora da notícia*, apesar da boa aceitação e reconhecida importância, acumulava problemas em um nível quase insuportável. A cada dia novas acusações e cerceamentos, pressões exercidas pela própria direção da TV. (...) Nossas táticas de sobrevivência funcionavam a cada dia menos e parecia impossível inventar novas táticas. (...) O fato é que o desgaste do programa indicava seu final. A primeira intervenção foi tirar o poder de Fernando Pacheco Jordão da chefia do programa. (...) A segunda foi tirar definitivamente o Fernando, demitindo-o.¹⁰

Os trechos transcritos expõem alguns aspectos do trabalho de João Batista de Andrade no programa *Hora da notícia* da TV Cultura, na primeira metade da década de 1970. Essa experiência de reportagem-documentário, com

forte engajamento social e inovações de linguagem (particularmente quanto à construção do foco narrativo), foi fundamental para a sua formação de cineasta. Assim, cabe destacar também que os diversos trabalhos feitos por ele, na TV Cultura, colocam em questão os métodos utilizados pela cúpula do Estado, naquele período, para cooptar ou calar/censurar/demitir os artistas/intelectuais brasileiros de esquerda, que buscaram espaços de trabalho em emissoras públicas. Não se deve perder de vista que esta conjuntura foi marcada, de um lado, pela censura, por perseguições e fortes pressões sobre os produtores culturais, incluindo intervenções e demissões. De outro, pelo chamado processo de modernização da produção cultural brasileira, que atingiu o cinema brasileiro diretamente, sobretudo com a criação da Embrafilme.

Por outro lado, pela importância política e estética, cabe transcrever alguns trechos de seu depoimento a respeito do trabalho desenvolvido junto ao *Globo Repórter* (Rede Globo):

Depois do traumático fim de nosso trabalho no *Hora da notícia*, ainda em 1974, eu e Fernando Pacheco Jordão fomos contratados pela TV Globo de São Paulo. Fernando como editor do *Jornal Nacional* e eu como editor de especiais, chefiando um setor criado para me encaixar, o setor de reportagens especiais de São Paulo. (...) Tivemos imensa dificuldade para implantar os primeiros traços de mudança, que acabaram se tornando mais claros só em nosso trabalho no *Globo Repórter*, para onde foi o Fernando também, depois de esgotada sua capacidade de negociação no *Jornal Nacional*. Diante de nossas idéias, de nosso passado na TV Cultura e instruídos pelo chefe de reportagem (Laerte Mangini), (...) os repórteres tratavam de enfiar, em qualquer reportagem, imagens de povo e mesmo entrevistas com populares. Com isso esperavam cumprir seus papéis nas mudanças propostas. O povo entrava assim, de coadjuvante, muitas vezes em situações ridículas, como enxertos que serviam apenas como álibi e, muitas vezes, como temperos, conservando-se intactos os velhos conceitos de autoridade e de hierarquia dos assuntos. (...) A TV, particularmente o *Globo Repórter*, me parecia, agora, com a Globo, um desafio maior e que, além de tudo, poderia divulgar nacionalmente meu trabalho e minhas propostas, o que de fato se deu. (...) Tal como o Fernando, tratei de realizar na TV Globo tudo o que eu sabia e havia aprendido, com a idéia de aprofundar meu trabalho na TV Cultura, agora, quem sabe, contando com melhores recursos técnicos e uma audiência violentamente mais alta. Meu primeiro filme foi *A batalha dos transportes*, um documentário feito em 16 mm, em branco e preto, som direto (ainda a velha e boa câmera CP), agora montado em moviola. Bastante violento, retratando a miséria do transporte urbano em São Paulo, o filme, com cerca de 15 minutos, deveria ser exibido

num programa do *Globo Repórter Atualidade* (uma vez por mês o *Globo Repórter* apresentava-se com três ou quatro assuntos). Enviamos o filme para o Rio, para o diretor nacional do *Globo Repórter*, o cineasta Paulo Gil Soares, que o remeteu, como era o costume, à direção geral do jornalismo. E o filme foi vetado. Por quê? Porque as eleições estavam próximas e era preciso atentar para os perigos do momento, não inflar os meios de comunicação com visões críticas da vida brasileira. Passadas as eleições, nada, o filme continuava vetado. Eu havia começado mal, marcado pela censura interna, da mesma maneira como sairia depois, mas, atingido com violência pela censura do próprio governo federal, em 1978 (proibição do longa-metragem *Wilsinho Galiléia*, também para o *Globo Repórter*). Meu segundo filme para o *Globo Repórter* foi *A escola de quarenta mil ruas*, sobre menores marginalizados e delinquentes (filmado agora com positivo cor, 16 mm), para o qual eu consegui, pela primeira vez, abrir o tenebroso RPM, o Recolhimento Provisório de Menores, para que eu e toda a imprensa pudéssemos filmar. *A escola...* depois foi selecionado e convidado para o Festival de Oberhausen, mas também teve problemas: o tempo passava e ele não era programado. Tive uma longa conversa com Armando Nogueira, diretor do jornalismo da Rede Globo e ele me prometeu uma solução que veio logo: o *Globo Repórter Atualidade* abriria um espaço para São Paulo, isto é, meus filmes só seriam exibidos em São Paulo. Para o resto do país, um outro filme. Assim foram exibidos *A batalha dos transportes* (meses de atraso) e *A escola de quarenta mil ruas*. (...) No final da década de 1970, o *Globo Repórter*, já sobejamente vigiado, passou a um controle mais rígido ainda, a ponto de, em perspectiva, inviabilizá-lo. Em pouco tempo, o programa sairia dos cineastas para cair nas mãos dos repórteres de vídeo, encerrando mais uma rica experiência de casamento entre TV e cinema brasileiros (eu me demiti no final de 1978).¹¹

A partir desses trechos de depoimento, é possível perceber, acima de tudo, a tentativa muitas vezes dolorosa de se construir um trabalho de resistência cotidiana ao arbítrio, numa conjuntura particularmente adversa. De qualquer forma, trata-se de uma experiência estético-política fundamental para a compreensão dos caminhos trilhados por aqueles que lutaram contra a censura, tendo em vista a riqueza dos documentários produzidos que vão de *A batalha dos transportes* (1974) e *A Escola de quarenta mil ruas* (1975), passando por *Viola contra guitarra* (1976), *Mercúrio no pão de cada dia* (1976), *Caso Norte* (1977) e chegando em *Wilsinho Galiléia* (1978).

Na verdade, os que continuaram, ao longo da década de 1970, a luta contra a ditadura logo perceberam que estavam vivendo “novos” tempos, constituídos de um cotidiano e de práticas políticas e culturais que não vislumbravam

mais uma perspectiva de transformação radical, a curto ou a médio prazos. As posturas compreendidas como revolucionárias estavam derrotadas. E aqueles artistas e/ou militantes, que no decorrer da década anterior foram constantemente desqualificados como “reformistas”, assumiram no período de 1970 a árdua tarefa de construir e consolidar a *frente de resistência democrática*.

Por outro lado, se é necessário destacar a presença de uma Arte de Resistência, sem sombra de dúvidas, não se deve esquecer que esse período foi extremamente frutífero para a organização de movimentos populares que assumiram papel fundamental no processo de redemocratização, tais como: Movimento contra Carestia, Clube de Mães, Pastorais Operárias, entre outros, como bem observou o sociólogo Eder Sader:

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

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

Doramundo, em nossa perspectiva interpretativa, apresenta-se como uma obra alegórica que coloca em tela as condições de vida e o cotidiano du-

rante o período da ditadura militar brasileira. Para tanto, utiliza como ponto de partida uma narrativa que mostra a mudança provocada na rotina e no comportamento dos habitantes de uma pequena cidade ferroviária do interior de São Paulo por uma sucessão de mortes estranhas. A companhia que explora a estrada de ferro resolve intervir temendo a repercussão jornalística dos acontecimentos. O roteiro original foi feito por Vladimir Herzog em 1974, mas não conseguiu terminá-lo, em decorrência de diversos compromissos, o mais importante dos quais foi reassumir seu posto de trabalho na TV Cultura, como diretor do programa *Hora da notícia*.

As filmagens de *Doramundo* foram feitas em Paranapiacaba (SP). O elenco foi composto por Rolando Boldrin, Antônio Fagundes, Irene Ravache, Armando Bogus, Rodrigo Santiago, Sergio Hingst, Aldo Bueno, Denise del Vecchio, Celso Frateschi, Oswaldo Campozana. A história baseia-se no romance de Geraldo Ferraz que, originalmente, era uma reportagem a ser publicada em revistas de grande circulação.

Impressionado com o clima local e as histórias que tinha conseguido recolher, Ferraz guardou a reportagem e, muitos anos depois, decidiu dedicar-se à escrita do romance¹³.

O interesse pelo filme *Doramundo* cresce no instante em que o espectador sai da ação propriamente dita e entra em contato com os temas mais profundos presentes em sua estrutura narrativa. Em outros termos: verifica-se um esforço em aproximar o espectador dos personagens, desenhando o cenário de forma que ele seja visto como verossímil e, depois de estabelecida a empatia, é que a obra começa a tratar o que lhe interessa mais de perto, ou seja, examinar o que aconteceu logo após a súbita instituição de uma lei que, a pretexto de manter o progresso e a boa ordem, alimenta a suspeita em relação a todos os moradores. A partir de determinado momento da narrativa, um policial passa a desconfiar, a vigiar e a prender para investigação dezenas de pessoas de uma pequena cidade operária, dominada por uma empresa ferroviária inglesa.

O que interessa é exatamente o que se passa a partir daí, isto é, a pretexto de reprimir o crime, se instalam duas ações paralelas, o controle policial violento e o controle ideológico-cultural. As estratégias para que isso ocorra são a chegada de um trem repleto de prostitutas e o futebol. Tenta-se, dessa forma, desviar a atenção de todos os moradores, afastando-os de qualquer revolta mediante uso da violência.

Mesmo recorrendo à literatura, acaba por levar para o universo ficcional uma carga crítica resultante de sua quase militância no campo do jornalismo televisivo. Névoa, pouca luz, asfixia, dão os contornos da vida de ferroviários numa

cidade pequena, em ritmo de Estado Novo. Clima adverso tanto atmosférico como político, mortes, opressão, fazem de *Doramundo* um produto misto dos desejos de discussão política via cinema; um selo do cineasta, com a entrada na literatura seguindo o fluxo da época.¹⁴

Como se vê, trata-se de uma obra alegórica que tematiza as condições de vida e o cotidiano durante o período da ditadura militar brasileira.

Após o sucesso de *Doramundo*¹⁵, João Batista de Andrade lança, em 1980, mais um longa-metragem de grande relevância, *O homem que virou suco*.

Em rápidas pinceladas, seu enredo trata da trajetória de Deraldo, um poeta popular recém-chegado do Nordeste à cidade de São Paulo. Sobrevivendo de suas poesias e folhetos, é confundido com um operário de uma multinacional que tinha matado o patrão na festa em que recebera o título de operário-símbolo. O poeta passa a ser perseguido pela polícia, é obrigado a trabalhar e perfaz, então, a trajetória de um migrante na grande metrópole: o trabalho na construção civil, nos serviços domésticos, na construção do metrô, bem como experimenta situações de humilhação e violência. Arrasado, o poeta só vê uma saída: encontrar o verdadeiro assassino, e dessa forma procura escrever a história do operário que matou o patrão. Essa busca revela um outro lado da operação. O poeta completa sua visão crítica, irônica e demolidora sobre o esmagamento do homem na sociedade industrial. E escreve o folheto de cordel intitulado *O homem que virou suco*. Para Frederico de Castro Neves,

Ao refazer o trágico percurso de Severino, o operário que assassinou o patrão, Deraldo retoma sua própria condição de homem da cultura, comprometido com as camadas populares, com os oprimidos e desafortunados. O poeta percebe que a sombra de seu sócia permanecerá pairando sobre sua vida, ameaçando-o com a confusão de identidades e impedindo-o de seguir seu caminho de poeta popular. O conhecimento do passado o levará a conhecer-se melhor e possibilitará uma ação efetiva na defesa de sua cultura. Além disso, a história renderá um novo folheto de poesia popular com um lugar certo na prateleira do comerciante de revistas populares.

O conhecimento histórico, aqui, se reveste de uma utilidade prática poucas vezes assinalada pela própria historiografia, embora não exatamente no modelo instrumental de uma História que serve a interesses políticos imediatos. A formação de uma visão “cidadã” do mundo e da sociedade garante à disciplina uma função social e um inegável compromisso político.¹⁶

Portanto, trata-se de um filme denso, de grande sucesso de público¹⁷ e que, ao ser comparado com as obras anteriores do diretor, mostra-se como a

busca de um cinema mais livre, com câmera na mão, fortemente influenciado pelo trabalho na TV.

Inicialmente, em 1974, *O homem que virou suco* foi concebido por Batista de Andrade como um cordel, mas, em 1978, foi transformado em roteiro cinematográfico. Neste momento de nossa reflexão, cabe salientar um acontecimento muito importante na vida do cineasta e que modificou substancialmente sua concepção a respeito de Deraldo, personagem central do filme.

Referimo-nos às filmagens das greves operárias, no ABC paulista, em 1978. Essas greves, ao lado dos movimentos sociais anteriormente referidos por Eder Sader (Movimento contra Carestia, Clube de Mães, Pastorais Operárias), marcaram profundamente os produtores culturais do período. João Batista de Andrade não ficou alheio a essas novas perspectivas críticas e, como fruto do trabalho desenvolvido no ABC paulista, veio a público o filme *Greve* (1979)¹⁸.

Essa experiência no ABC paulista foi fundamental, tanto para o desenvolvimento do roteiro como para o encaminhamento das filmagens de *O homem que virou suco*. Isso pode ser dito porque, em vez de um personagem concebido como uma vítima derrotada do sistema capitalista, que poderia propor ao espectador apenas uma espécie de identificação acanhada com a denúncia da opressão política e da exploração econômica, Deraldo, muito pelo contrário, apresenta-se como um personagem que convive agressivamente com o espectro de sua derrota, sem aceitá-la. O personagem, assim, parece ser conduzido pela força da luta democrática daquele período, a luta pela anistia (que se deu no mesmo ano da filmagem), pelo retorno do estado de direito e respeito aos direitos civis, pela ampla liberdade de expressão e opinião. Isso transforma o personagem, por dentro, numa perspectiva de enfrentamento.

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

Há um momento do filme que, neste contexto, merece ser destacado. Trata-se de uma cena muito característica dessa fusão entre documentário e ficção. Referimo-nos à seqüência atinente à festa do Operário Símbolo. Ela foi filmada na própria festa do Operário Padrão da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), como resultado de um acordo entre o cineasta e os organizadores do evento. O dado interessante é que, depois de esvaziada a sala e após verificar que não havia mais ninguém nas imediações, ocorre a filmagem da cena em que o operário mata o patrão com um punhal.

Outro momento significativo dessa fusão entre ficção e documentário refere-se ao audiovisual que faz parte do filme e que é apresentado aos migrantes nordestinos que trabalham nas obras do metrô paulista. Seu conteúdo, claramente, tem como objetivo contribuir para a quebra da cultura desses migrantes, ridicularizando seus hábitos e costumes. Ocorre, porém, que o audiovisual presente no filme é uma recriação do próprio diretor, tendo em vista as dificuldades em obter a obra original. João Batista teve contato com essa peça de treinamento quando fazia uma reportagem para a Rede Globo. Essa estratégia, em nossa avaliação, sintetiza o gesto criativo do diretor que procura fundir ficção e documentário.

Em seguida, João Batista de Andrade lançou duas obras, nos anos 1980, que configuram uma espécie de desilusão do diretor em relação aos caminhos que a vida política brasileira tomava no chamado período de transição para a democracia. Trata-se de *A próxima vítima* (1982) e *Céu aberto* (1985). Novamente, aparecem em ambos os filmes as propostas de fusão entre o esforço “documental” e a liberdade de criação ficcional, bem como o constante engajamento do diretor.

O filme *A próxima vítima* (1982) foi premiado no Festival de Gramado, em 1984¹⁹, e contou em seu elenco com Antônio Fagundes, Othon Bastos, Mayara Magri, Louise Cardoso, Ester Góes, Aldo Bueno e Silvia Leblon. Seu enredo pode ser assim resumido: uma sucessão de crimes misteriosos acontece no Brás, bairro próximo ao centro da cidade de São Paulo, onde se misturam grandes indústrias, lojas populares, costumes e tradições dos imigrantes italianos que ali primeiro se radicaram, migrantes nordestinos e todo um submundo que gravita em torno de pequenos hotéis, hospedarias, pensões e cortiços. *A próxima vítima* é a história desses crimes. Prostitutas eram mortas a golpes de faca e navalha, e o assassino escrevia com sangue o nome das suas futuras vítimas. São Paulo vive no clima pré-eleitoral de 1982. Em meio a muita propaganda, comícios e agitações, Davi (Antônio Fagundes), repórter de televisão, é destacado para cobrir os crimes. Em decorrência de seu relacionamento com uma jovem prostituta, Luna (Mayara Magri), vê-se envolvido pessoalmente no caso. O filme desenvolve diversos quadros paralelos, todos centrados em Davi. Seus problemas afetivos, seu aparente desencanto com a atividade política e a exigência de maior participação feita por companheiros de trabalho, o desencontrado desempenho da polícia e sua busca desesperada pelo verdadeiro assassino de Luna.

Como se pode perceber a partir desse breve resumo de enredo, a película é fruto de um momento político bastante tenso e carregado de conflitos e que, fundamentalmente, marca algumas das desilusões de João Batista de Andrade com as opções políticas existentes naquela conjuntura. Com esse

filme, Andrade tinha como objetivo quebrar em artistas e intelectuais uma postura contrária à participação política mais direta, isto é, trata-se de um chamamento ao engajamento político. Ao mesmo tempo, essa película marca significativamente a descrença do diretor em relação ao discurso político do PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), do qual estava próximo naquele momento. É muito clara essa desilusão antevista no filme.

Logo de início o repórter Davi chega atrasado à redação do jornal e o chefe de reportagem o castiga: já não havia, na pauta, nenhum assunto político. Embora fosse época de eleições, Davi é obrigado a aceitar um assunto estranho para ele: os assassinatos de mulheres no Brás.

E o assunto imposto, imprevisto, em pleno período eleitoral, com comícios por todo lado, joga o incauto repórter numa área de indizível miséria e violência, a violência dos excluídos. E essa vivência feroz mostra a distância entre os discursos da oposição e a realidade degradada da vida social, naquele momento. Uma cena lapidar sintetiza essa proposta. É a que retrata uma conversa entre Davi e um descendente de italianos (Guido). Os dois, visivelmente bêbados, conversam enquanto urinam num muro. Diante deles, exatamente no lugar onde urinam, há um cartaz com a foto do candidato Franco Montoro. Ao final, Guido olha para a foto do candidato e diz: “desculpe senador!”. Davi revida: “Não se preocupe, ele não está vendo nada!”. A cena e o filme são muito elucidativos a respeito da avaliação negativa que João Batista de Andrade estava fazendo das forças políticas de oposição naquela conjuntura.

Da mesma forma, uma representação crítica das forças políticas de oposição pode ser observada em *Céu aberto* (1985). Trata-se de um documentário sobre o rico e emocionante momento da história brasileira, marcado pela campanha das Diretas Já, a campanha e eleição de Tancredo Neves e sua doença, até sua morte.

De acordo com a representação proposta pelo diretor, o movimento das Diretas Já tinha uma característica básica: a separação entre dois pólos distintos. De um lado, há a esfera da política institucional, confundida com a corporação dos políticos profissionais. Para eles, interessava apenas o retorno das chamadas liberdades democráticas, das eleições, da liberdade de expressão e de opinião. De outro, há os movimentos populares, as multidões, interessadas não só nas liberdades formais, mas também na mudança do modelo econômico excludente.

Em nossa avaliação, essa película pode ser mais bem interpretada quando tomamos por base a seguinte avaliação histórica:

O que há, portanto, é um prolongamento do Estado nascido da “Revolução de 1964”, essencialmente plutocrático, primeiro autoritário, depois liberal, po-

rêm sempre plutocrático. Os verdadeiros donos do poder – a grande empresa multinacional, os megaproprietários dos meios de comunicação, a banca, o grande empreiteiro, agora transformado em cabeça de grupos econômicos, o capitão da indústria, o grande empresário – não só conservaram como ampliaram o poder econômico e político de que dispunham. Nos meados da década de 1980, o movimento das “Diretas-Já” trouxe à luz essa verdade. Quase todos os que saíram às ruas bradavam por muito mais do que eleições diretas para presidente: desejavam um outro modelo econômico e social, que supunha um Estado verdadeiramente democratizado. O fracasso das “Diretas-Já”, seguido da continuação da abertura lenta, gradual e segura, garantiu a manutenção da rota e, ao mesmo tempo, criou a ilusão de que os problemas se deviam exclusivamente à ditadura militar. A estratégia dos ricos e poderosos, que Carlos Estevam Martins chamou de “mudar o regime para conservar o poder”, acabaria desembocando no neoliberalismo (...) A grande empresa, os bancos e os ricos em geral saíram da década de 1980 muito mais enriquecidos do que entraram, apesar do medíocre desempenho da economia e das notórias dificuldades sociais.²⁰

Como se vê, esta distinção ou separação de projetos políticos não foi isenta de conseqüências terríveis para a sociedade brasileira. E o filme *Céu aberto*, de diversas maneiras, capta essa distinção de projetos, com o intuito de tirar do espectador a possibilidade de posicionar-se de forma neutra. De acordo com depoimento de João Batista de Andrade, os mais importantes momentos da narrativa que buscam despertar essa consciência crítica são os seguintes:

1) a seqüência do Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte. Uma multidão imensa se amontoa diante do palácio cercado de grades altas e pontiagudas, como lanças. Pessoas passam mal, policiais e populares tentam retirá-las do amontoado humano. Os corpos são conduzidos sobre as cabeças e depois passados sobre as grades, para atendimento dentro do palácio. As pessoas assim se feriam nas lanças, uma coisa extremamente dramática, entre choros histéricos e o som da fala trágica da viúva de Tancredo, dona Risoleta. Nós filmávamos essa tragédia quando reparei, na sacada do palácio, um certo número de pessoas, políticos, gente da elite, observando friamente o que se passava a seus pés, o drama de seu povo. Pedi ao Chico Botelho (câmera) que girasse a câmera para lá, destoando do que faziam as demais, que, com certa razão, filmavam o que acontecia nas grades. O resultado, no filme, é a montagem alternada do que acontecia lá em baixo e a postura distante da elite, devidamente protegida pela distância

e altura, comentando entre elas, apontando, sem qualquer gesto de solidariedade ou espanto.

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

3) A porta da igreja de São João Del Rey rendeu outra seqüência que merece destaque. Eu sentia, nas conversas entre políticos, uma tensão muito grande, uma dificuldade em ter respostas para a imensa responsabilidade que deveriam assumir a partir daquele momento, sob o olhar exigente e cobrador do povo brasileiro, como revelava nosso andarilho.

Combinei então com o Geraldo Ribeiro (som) e com o Chico Botelho (câmera), que eu chegaria nos políticos com o microfone e perguntaria a eles como é que ficava o país agora. E quando eles começassem a responder, a câmera deveria sair, deixando-os falar sozinhos. Era um desrespeito calculado, só possível numa democracia... Era, ao mesmo tempo, a revelação de que nada do que eles falassem importava naquele momento, nada teria apelo algum, solução nenhuma. Só perplexidade.²¹

As filmagens prosseguiram em Brasília. De acordo com Batista de Andrade, era preciso

ouvir alguns depoimentos e filmar a primeira subida na rampa do presidente Sarney – finalmente um civil, depois de 22 anos de ditadura militar. A cena deveria ser editada em seguida ao enterro, depois do pesado e exigente discurso de Ulysses Guimarães, cobrando do novo governo o cumprimento das promessas da oposição.²²

A filmagem da subida da rampa é igualmente carregada de significados:

Sarney chega, cercado pela guarda de honra e se prepara para subir. Quase febril, eu mandei o Chico Botelho fechar rapidamente o zoom nos pés do presidente. Os pés, já em detalhe, se movem vagarosamente, como se apenas esperassem nosso sinal, iniciando a subida. ‘Nossa, meus pés parecem estar pesando uma tonelada’, comentou, depois, o presidente.²³

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

Nos anos seguintes, João Batista de Andrade continuou dedicando-se à atividade cinematográfica, mantendo um posicionamento crítico em relação à realidade brasileira.

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.

RESUMO

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

PALAVRAS-CHAVE

História e cinema; história e estética; história do cinema brasileiro; João Batista de Andrade.

ABSTRACT

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

KEYWORDS

History and cinema; history and aesthetics; brazilian cinema history; João Batista de Andrade.

NOTAS

¹ Este ensaio divulga resultados parciais de pesquisa, ora em andamento, financiada pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

² Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo, é professor (Associado I) dos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (MG). Dentre suas publicações, destacam-se os livros *Cani-*

balismo dos fracos: cinema e história do Brasil (Bauru, Edusc, 2002) e *Cinema e história do Brasil* (3ª ed., São Paulo: Contexto, 1994), este último publicado em parceria com Jean-Claude Bernardet. É editor do periódico eletrônico *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* (<www.revistafenix.pro.br>). Contato do autor: alcides.ramos@pesquisador.cnpq.br.

³ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 62.

⁴ Cf. RAMOS, Alcides Freire & PATRIOTA, Rosângela. “Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985)”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 3, n. 4, p. 1-34, 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.

⁵ AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 107-108.

⁶ XAVIER, Ismael. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. In *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 20.

⁷ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. São Paulo: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987, p. 85.

⁸ CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias. A trajetória de um cineasta brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 139-143.

⁹ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 136-137.

¹⁰ ANDRADE, João Batista de. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora do Senac, 2002, p. 45-46, 57-59, 63, 73, 85, 90-91.

¹¹ *Ibidem*, p. 93, 95-96, 98, 102, 107-110.

¹² SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 312-14.

¹³ A primeira edição do romance *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, foi publicada na cidade de Santos (SP), em 1956, graças ao apoio do Centro de Estudos Fernando Pessoa. Posteriormente, foi reeditado várias vezes. Uma das edições mais conhecidas é a de 1959, publicada pela Editora José Olympio.

¹⁴ RAMOS, José Mario Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo”. In RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 424.

¹⁵ O filme recebeu prêmios no Festival de Gramado, em 1978 (Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Cenografia), foi reconhecido pela Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1980 (Melhor Ator – Rolando Boldrin –, Melhor Fotografia), bem como foi premiado no Festival dos Festivais de São Bernardo do Campo, em 1981 (Melhor Filme).

¹⁶ NEVES, Frederico de Castro. “Armadilhas nordestinas: *O homem que virou suco*”. In SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge (Orgs.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 96.

¹⁷ O filme *O homem que virou suco* recebeu os seguintes prêmios: Festival Internacional de Moscou, 1981: Melhor Filme (Medalha de Ouro); Festival de Nevers (França), 1983: Prêmio da Crítica; Festival Internacional de Huelva (Espanha), 1981: Melhor Ator (José Dumont); Prêmio Mérito Humanitário Juventude Soviética, Moscou, 1981;

Festival de Gramado, 1981: Melhor Roteiro, Melhor Ator (José Dumont), Melhor Ator Coadjuvante (Denoy de Oliveira); Festival de Brasília, 1980: Melhor Roteiro, Melhor Ator (José Dumont); Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro: 1983: Prêmio São Saruê; Concine, 1983: Prêmio Qualidade (Brasil).

¹⁸ Para mais detalhes, consultar o livro *Cinema e História do Brasil* (3ª ed., São Paulo: Contexto, 1994), que publicamos em parceria com Jean-Claude Bernardet. Nessa obra, dedicamos ao filme *Greve*, de João Batista de Andrade, parte de um capítulo voltado para o estudo do gênero documentário (p. 54-61), comparando-o ao filme *Dia nublado* (1979), de Renato Tapajós.

¹⁹ Melhor Ator Coadjuvante (Aldo Bueno), Atriz Revelação (Mayara Magri).

²⁰ MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 651 e 650.

²¹ CAETANO, *op. cit.*, p. 332-335.

²² *Ibidem*, p. 336.

²³ *Ibidem*.