



Cinema e Cidadania: a estratégia do documentarista João Batista de Andrade e seu diálogo com a TV¹

Marcos CORRÊA²

Faculdade Campos Elíseos – FCE
São Paulo, SP

Resumo

A partir da análise de dois filmes, *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*, realizados em 1979, o texto aponta a constituição do método de realização de João Batista de Andrade a partir da sua relação com a TV no Brasil. A metodologia consiste na análise de documental, análise fílmica (Rose, 2002) e de conteúdo (Bardin, 1977; Marconi & Lakatos, 2005; Penafria, 2009), além de entrevistas realizadas com o diretor, sobre as quais investigou-se de que forma a realização dos filmes respondem às angústias de realização do cineasta, em especial a ausência de imagens sobre os principais eventos políticos e sociais do país.

Palavras chave: cinema; televisão, documentário, comunicação alternativa; método de realização.

INTRODUÇÃO

Este texto é uma versão modificada de um dos capítulos da minha tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo (PósCom-UMESP), em 2015, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cicilia Peruzzo. Essa observação é importante pois parte das análises realizadas neste texto respondem a uma percepção mais global sobre a ação de alguns cineastas (Roberto Gervitz, Renato Tapajós, Olga Futemma, Jorge Bodaznki, Adrian Cooper, Rogério Corrêa), e o próprio João Batista de Andrade, no processo de construção narrativa sobre operários em greve no Brasil entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980; um dos momentos mais importantes na história do país e sobre o qual os filmes realizados por esses cineastas, e em especial por Batista, estabelecem um modo de realização que ora esbarra num modelo de produção mais voltado ao coletivo, ora refletem posicionamentos ideológicos próprios, que necessariamente obrigam suas produções a fugir do modo de produção cinematográfico tradicional.

Pode-se afirmar também que algumas dessas produções se propõem a um envolvimento maior com seus objetos (opção dos seus realizadores) ao invés de fazer uma reflexão distanciada sobre aquilo que designam. Não só a temática é inovadora, mas também as diversas formas como se deu a construção de um discurso sobre ela.

¹ Trabalho apresentado ao GT 1 – Meios e Processos de comunicação para a Cidadania, da XIII Conferência Brasileira de Comunicação Cidadã - Comunicação, Direitos Humanos e Diversidade, realizada na Universidade Federal do Maranhão, em São Luís, MA, de 21 a 23 de novembro de 2018.

² Doutor em Comunicação pela UMESp, Mestre em Múltiplos Meios pela UNICAMP, Especialista em EAD, Graduado em RTVI (UFMT) e Jornalismo (FACCAMP), Graduando em Pedagogia (FCE). E-mail: correa.mrcs@gmail.com.



A produção fílmica desses cineastas no período estudado, e a de Batista em particular, pode ser vista como documentos históricos significativos que atestam não apenas a emergência de uma nova perspectiva no cenário político-sindical (conhecida como ‘novo sindicalismo’), mas também uma inovação no modo de filmar o outro, proporcionando uma transformação na perspectiva de realização e abordagem. O que se buscou investigar então foi como se deu esse processo na narrativa fílmica na narrativa de Batista a partir da investigação do que podemos designar como seu próprio métodos de realização: o “cinema de intervenção”; resultado de sua postura política e histórico profissional.

O “nascimento” do profissional

Ao deixar o “Hora da Notícia”, da TV Cultura³, em 1974, e migrar para uma divisão criada exclusivamente para sua integração à TV Globo, em São Paulo⁴, o cineasta João Batista de Andrade buscou levar para a nova emissora “ideias diferentes, novas, para o noticiário e para as reportagens”. Entre as inovações, previamente testadas em “Hora da Notícia”, destacava-se uma atração singular pela fisionomia do povo, concebido por ele como “a população majoritária brasileira, mergulhada em suas dificuldades, renda miserável, terrível problemas de habitação, saúde, educação, transporte, etc.”; povo que, em sua avaliação, estava ausente dos noticiários da TV. “E nós queríamos recolocá-lo lá, fazer com que sua imagem, coincidente com o que pensávamos ser a imagem do Brasil real, ocupasse a tela elitista e ilusória dos aparelhos de TV”, afirmaria Andrade, 30 anos depois (CAETANO, 2004, p. 185).

Tratava-se, em última instância, conforme Maria do Rosário Caetano (2004, p. 172), de um projeto político pessoal que procurava, a partir da evidência do povo nas telas, revelar um Brasil que a ditadura tentava ocultar da opinião pública – algo já experimentado pelo cineasta, em *Liberdade de Imprensa* (1967), seu primeiro documentário solo. Ao refletir sobre sua carreira profissional, Andrade comentaria que a definição efetiva de uma postura de embate político, tendo por plataforma o cinema, viria após sua primeira viagem à Europa, fruto de prêmio recebido por *Gamal* (1969), seu primeiro longa de ficção⁵. Em meio a profunda crise e desconforto pessoal e profissional, sua perspectiva, ao retornar ao Brasil, recairia sobre a necessidade de retomar uma militância iniciada ainda nos tempos da universidade, quando aluno da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli-USP).

³ O “Hora da Notícia” foi criado em 1972 e durou até 1975. Era dirigido por Fernando Pacheco Jordão e editado por Vladimir Herzog (assassinado em outubro de 1975, pela ditadura militar). O telejornal, líder de audiência na *Cultura*, abordava assuntos de ligação direta com o telespectador, tendo o povo como foco. O homem da rua era convidado a expor os seus problemas antes das autoridades. Tratava-se de uma inversão dos papéis tradicionais no jornalismo brasileiro, trazendo a imagem do povo como protagonista.

⁴ Juntamente com Fernando Pacheco Jordão, contratado como editor do “Jornal Nacional”, Batista iria para a *Globo* de São Paulo como editor de especiais no Setor de Reportagens Especiais. A equipe do setor seria formada pelos cineastas Penna Filho e Wagner Carvalho, tendo como repórter Marília Gabriela, em início de carreira (CAETANO, 2004, p. 181-189).

⁵ *Gamal* tem forte influência do movimento *underground*. Por ele, Andrade recebeu o Prêmio Air France na categoria “diretor revelação”, em 1970.



Era nessa trajetória que eu pensava ao retornar da Europa: o desejo de me reencontrar e reencontrar o cinema que havia iniciado nos anos sessenta, um cinema cheio de conflitos e denúncias, inquieto, ligado à vida brasileira, colado às inquietações sociais e políticas. Pensava muito em como se deveria agir para se opor à ilusória imagem de sonho e paz que o regime militar impunha à sociedade, através, principalmente, da TV (ANDRADE, 1999, p. 27).

A recidiva a uma história iniciada nos anos 1960 e a uma angústia de realização documentária indicia a constituição de um método próprio de produção do cineasta, que, mais tarde, se evidenciará claramente em *Greve!* (1979) e em *Trabalhadores: Presente!* (1979). Jean-Claude Bernardet (2003, p. 78) categorizou esse método de produção como um “cinema de intervenção”, o qual incide numa dramaturgia menos preocupada com a definição de teses acadêmicas sobre os assuntos tratados, ocupando-se em filmar as situações criadas a partir da presença do cineasta e de sua câmara em cena. No entanto, no nível da definição de uma postura de intervenção, em especial a atração pela fisionomia do povo em tela, Andrade se ocuparia ainda de estabelecer um padrão de inversão da importância dos personagens, privilegiando uma “oferta pública” do microfone a quem quisesse falar. Esse tipo de postura, sem sombra de dúvidas, remonta à ação de um cineasta que aperfeiçoou seu método em “Hora da Notícia”, mas que era igualmente compartilhada por Fernando Pacheco Jordão e Vladmir Herzog, diretor e editor, respectivamente, do noticiário.

Maria Carolina Granato (2008, p. 65) oferece uma leitura menos passional a respeito dessa postura intervencionista, ao tributá-la, a partir da produção de *Greve!*, a um estranhamento ocorrido entre os profissionais envolvidos com a realização de *Doramundo* (1977)⁶, o quarto longa-metragem de Andrade. Segundo ela, o conflito em torno de horas-extras, reivindicadas pelos técnicos cinematográficos e pelo cineasta, reforçaria o conceito de realização a partir de uma “equipe mínima”, dependente muito mais da relação estabelecida pelo diretor com seu objeto do que da presença de uma equipe nas filmagens. A autora explica que o conflito trabalhista que acontecera após as gravações de *Doramundo*, no início do movimento grevista de São Bernardo, teria ocorrido no momento da retomada de Andrade à ficção (iniciada com *Gamal* e *Alice*, em 1976), adaptando o romance de Geraldo Ferraz. Esse conflito teria aguçado, no realizador, tanto a necessidade de uma produção mais “independente” quanto o seu próprio envolvimento com uma temática acerca do operariado brasileiro, os quais também seriam evocados em seus dois documentários de 1979.

Independentemente da situação, o fato dessa crise ter sido gerada entre o período em que Andrade ainda trabalhava para o Setor de Reportagens Especiais da *Globo*⁷, em São Paulo, e a ampliação das atividades desenvolvidas pela Raiz Produções, produtora cinematográfica criada por ele em 1974,

⁶ Filme sobre uma série de assassinatos ocorridos na cidade fictícia de Cordilheiras, perto de São Paulo, construída por ingleses para a exploração de uma estrada de ferro. A ficção foi gravada na Vila de Paranapiacaba, município de Santo André.

⁷ Andrade permaneceria ligado à *Rede Globo* entre 1974 e 1978, quando pede sua demissão.



juntamente com Assunção Hernandes e Fernando Pacheco Jordão, acirrou sua necessidade de seguir os caminhos já trilhados em *Liberdade de Imprensa*. Conforme afirmaria o diretor, ele estava “vacinado”

[...] por um tipo de cinema carregado de entrevistas, um cinema chato, insosso, inconvincente e ineficaz que parecia alimentar as ideias de muitos cineastas influenciados pelo Cinema-Verité. Na linha de um cinema mais participante e instigante, eu acabei entrando diretamente no filme, como um ator que não se satisfaz com o que encontra para filmar, mas provoca a realidade para filmar o resultado dessa intervenção (ANDRADE, 1999, p. 28).

Ao explicar a realização de *Greve!*, Andrade revelaria uma prática cinematográfica ainda incomum entre os realizadores brasileiros, especialmente os que se ocuparam em filmar o operário:

O que que eu dizia pro pessoal? Filma aqui e vamos entrar no meio das divisões, eu queria que o pessoal visse que tava filmando. E o pessoal começou a [se] incomodar com aquilo porque eu falava... pegava um grupo discutindo, e pegava... eu faço muito isso, pegava o câmera assim, e era o Luís [Manse], e fazia virar pra outro grupo, e puxava ele pra ir num outro grupo, largava aquele... E aquilo começou a incomodar o pessoal, aí um começou a falar ‘gente nós temos que estar unido, tão filmando a nossa divisão’ aí era o que me interessava, aí eu peguei a câmera e vou em cima dele falando isso. [...] Quer dizer, eu criei questionando os operários, eu criei uma situação, e depois na filmagem da assembleia, eu também criei uma ação de incomodo deles pra... que acabou servindo pra revelar um incomodo deles e o medo de perder a greve. Então é o cinema de intervenção na sua pureza, lá no *Liberdade de Imprensa*⁸.

Como se percebe, a principal referência na construção de método do diretor estava em *Liberdade de Imprensa*, mas o seu procedimento narrativo seria “influenciado” pela importância que a TV exerceria em sua carreira, especialmente a partir de sua passagem pelo noticioso “Hora da Notícia”.

Em depoimento a Caetano (2004, p. 167), Andrade chegou a afirmar que se sentia integralmente realizado em seu trabalho para a *TV Cultura*. “Sentia que havia retomado meu projeto de cineasta, abandonado desde *Liberdade de Imprensa*: um trabalho documental e crítico, voltando minha câmera para a verdadeira face das injustiças e da violência no Brasil”, sentenciou ele, afirmando, ainda, sua inconformidade com a redução dos fatos sociais brasileiros a questões policiais, evidenciada em boa parte dos noticiários nacionais dos anos 1970. Essas dimensões estariam presentes tanto nas suas motivações quanto nas opções narrativas de *Greve!* e de *Trabalhadores: Presente!*.

O conflito com a TV

Questionado se teria “algo a colocar” sobre *Trabalhadores: Presente!*, João Batista de Andrade (1986, p. 44) foi categórico: “eu não dou muita importância ao filme não, sabe?”. O motivo para a falta de entusiasmo é o considerar uma “continuação” de *Greve!*, documentário que finalizava enquanto os eventos narrados no segundo filme eclodiram: “pra mim, [*Trabalhadores: Presente!*] é mais pobre, o

⁸ Trecho de entrevista concedida por João Batista de Andrade ao projeto “Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970”, realizado pelo Laboratório de Imagem e Som (LIS) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), em 2013.



projeto dele é meio inconsistente, não tive tempo de pensar” (ANDRADE, 1986, p. 45). De fato, o filme não possui uma continuidade temática evidente. Inicia-se com uma longa sequência das comemorações do Primeiro de Maio, no ABC Paulista, insere o processo grevista dos motoristas de ônibus da capital paulista e finaliza com a mesma sequência de comemorações do Primeiro de Maio, no estádio da Vila Euclides, em São Bernardo do Campo.

Trabalhadores: Presente! não foi o primeiro filme do qual Andrade desgostou. Em 1970, por meio da Comissão Estadual de Cinema, ele e Jean-Claude Bernardet foram convidados para realizar uma série de três filmes sobre o cinema paulista, intitulada *Panorama do Cinema Paulista*. O primeiro filme, *Paulicéia Fantástica* (1970), relata os primórdios do cinema em São Paulo até os anos 1930. O segundo filme, *Eterna Esperança* (1971), relata a rápida trajetória da Companhia Americana de Filmes⁹, primeira tentativa da elite paulista de constituir um projeto industrial cinematográfico imitando o modelo norte-americano. O terceiro filme, *Vera Cruz* (1971), sobre a trajetória da Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹⁰, acabou sendo realizado de maneira muito distinta dos dois filmes anteriores. Essa “opção” narrativa foi proporcionada pela recusa de Walter Hugo Khouri e William Khouri em ceder os direitos sobre os filmes produzidos pela Vera Cruz para o uso no documentário.

A realização de *Vera Cruz* esbarrou em conflitos surgidos por conta da repercussão ruim dos filmes anteriores, repletos de “ironias, invenções e experimentações” (CAETANO, 2004, p. 150). A recusa dos Khouri, recebida em uma conversa “a portas fechadas” com Andrade, esbarrava no medo de que Andrade realizasse um filme “com visão crítica destruidora sobre a Vera Cruz, visão que realmente era dominante entre os cineastas do Cinema Novo” (CAETANO, 2004, p. 152). Talvez por esse impedimento, ou mesmo por um desgosto pessoal, o fato é que Andrade sequer trata aquele projeto como um produto cinematográfico: “O resultado é que Jean-Claude e eu fizemos apenas um filme de

⁹ A Companhia Americana de Filmes foi fundada em 1937, por um grupo de fazendeiros, políticos e jornalistas que intervieram diretamente em sua implantação. Conforme Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (2000, p. 440), tratou-se do primeiro caso da “participação governamental direta no financiamento de uma companhia cinematográfica”, fato que, conforme os autores, guarda correspondência com interesses políticos e com o contexto desenvolvimentista do Estado Novo. Logo após sua inauguração, a Americana deu início ao seu primeiro projeto, *Eterna Esperança* (1940), sobre a seca no Nordeste brasileiro. O filme levou três anos para ser finalizado, e só foi concluído com a ajuda de um outro estúdio, a Cinédia. Finalizado em 1940, o filme significou também a derrocada do projeto da Americana. Nesse mesmo ano, ela se tornou a Companhia Sul-Americana, sobrevivendo da realização de curtas-metragens. Em 1946, a Caixa Econômica Federal, financiadora e credora da companhia, realizou a execução judicial da dívida, vendendo todo o passivo da empresa.

¹⁰ Em 1954, à beira da falência, a Vera Cruz (sob intervenção de Abílio Pereira de Almeida, nomeado pelo Banespa, principal credor da empresa) criou a Brasil Filmes, que produziu filmes usando a estrutura da Vera Cruz. Em 1970, a companhia estava, de novo, prestes a ser fechada, mas os irmãos e cineastas Walter Hugo e William Khouri adquiriram várias cotas de acionistas minoritários e assumiram a empresa, que produziu filmes até 1976. Hoje, sob a gestão de Wilfred Khouri, herdeiro e filho de Walter Hugo Khouri, a Vera Cruz dedica-se a relançar os títulos dos filmes produzidos pela companhia em formato DVD, preservando o acervo. A companhia produziu e coproduziu mais de 40 filmes nas décadas de 1950 e 1960, dentre os quais os de Amácio Mazzaropi, um astro da comédia brasileira.



montagem, expositivo, usando as aberturas dos filmes e algumas cenas escolhidas de cada um. E ponto final. Eu nem considero aquilo um filme”, disse ele a Caetano (2004, p. 152).

Guardadas as proporções sobre os modos de produção¹¹, o fato é que o descontentamento de Andrade com *Vera Cruz* se assemelha muito ao desgosto com o qual se refere a *Trabalhadores: Presente!*. Ponto coincidente entre esses dois filmes também parece estar na relação conflituosa que o cineasta estabeleceria entre sua produção cinematográfica e a televisão.

Após a finalização de *Vera Cruz*, Andrade afirmaria seu desejo de retomar a carreira de documentarista – iniciada em *Liberdade de Imprensa* –, por meio de um projeto “que representasse uma clara oposição à imagem oficial do país, transmitida sistematicamente pela TV” (CAETANO, 2004, p. 153). É com esse espírito que ele ingressa no “Hora da Notícia”, em 1972. E a mesma intenção o fez decidir pela realização de *Greve!*, segundo relatou a Caetano (2004, p. 246):

Um dia me deu um estalo e eu resolvi que filmaria o movimento [grevista do ABC]. A motivação maior foi a escandalosa ausência das imagens da greve nos noticiários de TV: a censura proibira essas imagens. Era uma coisa gravíssima, sob o ponto de vista da opinião pública e as próprias TVs sentiram na carne o peso dessa ausência: os carros das TVs foram, várias vezes, apedrejados pelos grevistas.

A observação de Andrade sobre a ausência de imagens do povo na tela, em 1979, fez com que incorporasse essa ausência de maneira muito particular em *Greve!* e em *Trabalhadores: Presente!*. Não sem sentido, os dois filmes inserem imagens de aparelhos de TV em sua narrativa – algo que parece ser uma preocupação comum no período, visto que três outros cineastas (Leon Hirzman, Renato Tapajós e Roberto Gervitz), que realizavam filmes sobre a mesma temática, também se valeram dessa estratégia.

A relação com a TV aparece em *Greve!* e em *Trabalhadores: Presente!* de duas formas. Por meio da inserção direta de filmagens dos aparelhos transmissores e, tangencialmente, por meio do discurso dos entrevistados e da locução *over*. As imagens de aparelhos de TV, em ambos os documentários, refletem a preocupação do cineasta em relação à repercussão dos seus filmes, num contexto de absoluta falta de liberdade de imprensa e de imposição ditatorial naquilo que seria a comunicação oficial sobre os eventos grevistas no Brasil. Nos dois casos, as imagens estão associadas a um argumento de crítica ao sistema de mídia. Em *Greve!*, o argumento aparece logo após a sequência inicial, no qual a narração, montada em paralelo ao off das imagens de uma TV¹² tomadas “aleatoriamente” num bar, afirma:

¹¹ *Vera Cruz* foi inteiramente financiado com recursos públicos. Já *Greve e Trabalhadores: Presente!* foram realizados com recursos próprios.

¹² Andrade (2013) afirmaria que as imagens da TV inseridas no filme não foram captadas por ele, atribuindo sua realização a um cineasta chamado Gal. Por sua vez, Caetano (2004, p. 89) afirma que as imagens foram cedidas por Luiz Alberto Pereira e Augusto Sevá. Essa informação também é confirmada por Granato (2008, p. 142).



[Off TV] Após suas palavras, sua excelência o senhor Presidente da República Ernesto Geisel, cumprimenta o presidente empossado, João Batista de Oliveira Figueiredo. [Narração] Março de 1979, O Brasil vive um clima de mudança de governo em meio a uma crescente pressão social pelo fim do Estado de Exceção e por uma verdadeira democracia. No ato de sua posse, o novo Presidente, General Figueiredo, assume compromisso público com a abertura democrática... [Off TV] É meu propósito inabalável, dentro daqueles princípios, fazer deste país uma democracia. Reafirmo... [Narração] Dois dias antes, oitocentos mil metalúrgicos do Estado de São Paulo se lançam numa greve geral contra os índices governamentais de reajuste salarial e pela aceitação de delegados sindicais nas empresas... [Off TV] ... inscritos na Constituição. [Narração] Liderados pela Federação das Indústrias, a FIESP, os empresários negam os delegados sindicais e ameaçam descontar dos trabalhadores do ABC onze por cento ganho em greves passadas. Os metalúrgicos do interior voltam ao trabalho, não os do ABC, onde assembleias de até cem mil operários recusaram as propostas patronais. A greve continua.

Tomadas como oposição à narração fílmica (realizada por Augusto Nunes), as imagens da TV condicionam, a partir de um enfrentamento narrativo organizado na edição de áudio, a própria postura crítica do cineasta em relação àquilo que era dito a partir dos sistemas de mídia. Mas não somente isso. No limite, a utilização dessas imagens questiona também o lugar da TV como principal veículo de comunicação do país e o papel do cinema como instrumento de contrainformação, servindo para despertar a consciência do operariado, por meio do que o diretor categorizaria como um processo de intervenção cinematográfica. Ao comentar sobre uma sequência de *Greve!*, em que a esposa de um operário especializado, ao perceber sua intenção, começa a utilizar termos ouvidos pelo discurso oficial televisivo, Andrade reafirma a importância da ação militante por meio do filme. “Ela descobriu que ali era um canal para ela, e começa a falar usando termos que ela ouvia na TV ou no rádio – ‘dizem que o operário especializado ganha altos salários’ etc. Na verdade, ela usou aquele canal aberto para se manifestar” (ANDRADE, 1986, p. 42).

A mulher em questão é Maria da Penha Batista, esposa do ferramenteiro Enoch Batista, um dos personagens presentes em *Greve!*. Sua fala é recheada de referências a um discurso amplamente divulgado pelo noticiário televisivo, o de que havia uma “elite operária” atuando no ABC Paulista. Certamente combinado com o cineasta – pois sua casa é a única na qual Andrade tem autorização para entrar –, seu depoimento se inicia com uma apresentação para, em seguida, descortinar o posicionamento sobre salário, greve, família, etc.:

Meu esposo é um ferramenteiro, como se diz aí o ferramenteiro ganha o mundo e o fundo. Nós moramos em dois cômodos, temos quatro filhos pra tratar, temos apenas um terreninho, mas não podemos construir porque a despesa não dá. Nós não vamos deixar nossos filhos passando necessidade porque haja visto que uma criança em formação eles necessitam de boa alimentação, necessita de boa comida, necessita de uma boa formação moral.

A ideia defendida por Maria da Penha – a de que seu esposo, como ferramenteiro, “ganha o mundo e o fundo” – guarda correspondência com o discurso oficial do governo e dos patrões, o qual buscava diminuir a solidariedade da opinião pública com os grevistas, ao afirmar que eles constituiriam



uma “elite” bem paga de operários, com razoável condição de vida e, portanto, sem motivos para reclamar de seus salários.

Essa mesma ideia é apresentada em *Trabalhadores: Presente!*, numa sequência em que, logo após a entrevista com Afonso Teixeira Filho, interventor do Sindicato dos Motoristas de São Paulo, é retratada uma assembleia realizada fora da sede da instituição. Nela, um trabalhador relata a tentativa da categoria em participar da assembleia, bem como a repercussão negativa do discurso oficial sobre ela:

Enquanto o prefeito [Olavo Setúbal, nomeado pelo governador do Estado, Paulo Salim Maluf, e aprovado pela Assembleia Legislativa] não resolver nossa situação, nós não vamos trabalhar. Queremos oitenta por cento. Nós estamos bastante magoado. Nós carrega São Paulo, entendeu. Eu vi na televisão. Eu sei que falou que nós ‘samos’ analfabetos e o que nós ganha é suficiente e também que é igual papel que larga na lata do lixo. Isso eu estou bastante magoado com isso aí.

A greve geral dos metalúrgicos de São Bernardo e Diadema durou de 13 de março a 13 de maio de 1979, com uma interrupção de 45 dias (de 27 de março a 11 de maio). A dos motoristas de ônibus da capital paulista ocorreu durante esse mesmo período, iniciada em 21 de março. Nos dois meses de intensas manifestações grevistas, poucas foram as imagens do movimento que repercutiram de maneira positiva nos canais de televisão. Isso imporia a Andrade motivação suficiente para realizar *Trabalhadores: Presente!*, gerada, sobretudo, pelas comemorações desvinculadas das oficiais¹³ do Primeiro de Maio na região do ABC Paulista e que afirmariam a mais expressiva manifestação popular desde a instalação do regime militar, em março de 1964.

O impacto e a visibilidade das lutas sindicais e políticas ocorridas entre o fim da década de 1970 e o início dos anos 1980 não tiveram projeção compatível nos noticiários nacionais, cerceados, sobretudo, pela censura imposta à mídia. Caetano (2004, p. 245) explica que, nesse sentido, o filme se delineava como instrumento eficaz de uma relação conflituosa, ao mesmo tempo nunca desprezada, de Andrade com os meios tradicionais de comunicação, em especial com a TV. *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* não só guardam uma estreita relação com a TV, como chegam, em muito, a imitar seu *modus operandi* de realizar filmes rápidos para circular com mais celeridade que uma produção cinematográfica tradicional. Ao constatar a não existência de imagens de greves na TV, o cineasta confirma sua intenção de realizar um filme para que essas imagens passem a circular: “Não aparecia na televisão, não passava na televisão. Por isso que eu disse que a minha decisão foi fazer rápido, rápido pra poder circular, porque não existia a

¹³ As manifestações oficiais do Primeiro de Maio em São Paulo eram realizadas com grandes desfiles no Estádio Pacaembu e eram organizadas pelo Ministério do Trabalho, em parceria com poderes estaduais e municipais. Sob intervenção, a diretoria cassada do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC realizou um dos maiores atos de Primeiro de Maio de sua história, reunindo mais de 150 mil pessoas no estádio da Vila Euclides, em São Bernardo do Campo. Uma missa celebrada no Paço Municipal, da mesma cidade, contou com a presença do poeta Vinícius de Moraes. A atitude, de clara afronta às comemorações oficiais, ganhou contorno de luta política contra o regime militar, pedindo seu fim.



imagem da greve na televisão, as pessoas viram a greve pelos nossos filmes... principalmente pelo *Greve!*¹⁴.

Diferentemente da montagem de *Greve!*, em *Trabalhadores: Presente!* as imagens da TV vão compor a sequência final do filme. São imagens, sem identificação de datas, que apresentam comemorações do Primeiro de Maio, organizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante o governo de Getúlio Vargas, e do discurso de Primeiro de Maio proferido pelo Ministro do Trabalho, Murilo Macedo, em 1979, captadas de um aparelho de televisão. Elas sucedem uma reunião dos grevistas que organizam as estratégias para o embate da negociação dos seus salários. Assim como em São Bernardo, os motoristas estão impedidos de fazer suas reuniões na sede do sindicato, sob intervenção federal desde 1975. A sequência da reunião dos motoristas em greve atesta uma organização pouco impactante ou representativa, se comparada às imagens das assembleias do ABC apresentadas em *Greve!*, realizadas no estádio da Vila Euclides. Não há personagens ovacionados, nem mesmo a figura de um líder, apesar do aparente impulso de Zé Carlos, conhecido como Gordo, em coordenar os esforços das negociações paralelas, realizadas à revelia das decisões do sindicato oficial da categoria.

Tanto nas imagens do DIP quanto nas da TV, o tema é o mesmo: o Primeiro de Maio. A diferença entre as duas sequências – além da formalidade visível nas comemorações realizadas pelo governo de Getúlio Vargas e seu caráter populista – talvez esteja naquilo que não foi mostrado. Enquanto, em São Paulo, o então governador Paulo Maluf abria o Estádio do Pacaembu no ano de 1979 para shows e futebol de graça, parcela significativa da população paulista preferiu ir a São Bernardo, onde haveria uma missa e um ato público com a presença de artistas como Vinícius de Moraes. O Estádio do Pacaembu estava praticamente vazio. Estava claro o jogo de forças travado entre os trabalhadores e as autoridades, que, em conveniência, passaram a usar significativamente a TV como veículo privilegiado. Recém-empossado no cargo, o Ministro do Trabalho, Murilo Macedo¹⁵, discursa em rede nacional, alertando para um possível uso dos instrumentos de coerção, como a legislação antigreve e a Lei de Segurança Nacional.

Apesar de a narrativa fílmica realizar uma aproximação desconcertante em relação à sequência anterior, que buscava construir uma instável articulação de interesses entre os grevistas destituídos de seu espaço de representação, as imagens do DIP e do discurso televisivo de Murilo Macedo preparavam uma evidente ode, na narrativa fílmica, às manifestações do Primeiro de Maio em São Bernardo do Campo. No limite, elas também são uma clara evidência da preocupação de Andrade em valorizar o que ele chamou de “greves sem lideranças”, conduzidas por lideranças não oficiais, uma vez que os sindicatos dos

¹⁴ UDESC, 2013.

¹⁵ Empossado em 15 de março de 1979, em substituição a Arnaldo da Costa Prieto.



metalúrgicos e dos motoristas, em São Bernardo e em São Paulo, respectivamente, estavam sob intervenção.

Trabalhadores: Presente! também é fruto da “neurose” de Andrade em documentar os principais eventos políticos do período simplesmente para se ter o registro: “Eu tinha uma neurose, tem que filmar tudo, precisa sair com a câmera registrando, depois a gente vê” (ANDRADE, 1986, p. 41). E, certamente, o filme padece desse imperativo, ao mesmo tempo em que lhe é grande tributário, pois se trata de registros que, se não fosse pelo determinismo de Andrade (e de cineastas, como ele, envolvidos com as temáticas populares), jamais seriam notabilizados. O próprio diretor confirmaria que a importância do filme está no seu caráter de documento das greves e das manifestações que ocorriam no período, e não em sua narrativa: “Como documento, esse filme é espetacular”¹⁶.

Uma câmera incômoda e a percepção do método

Questionado sobre o termo “cinema de intervenção”, Andrade afirmou se tratar de um termo criado por ele para justificar uma realização cinematográfica que pressupunha um “incômodo” que conduziria a uma nova leitura da realidade¹⁷. A marca dessa estratégia estaria no fato de o filme se propor a filmar não uma realidade intocada, mas sim o próprio momento de transformação, causado pela indisposição da presença do cineasta e de sua câmera. Bernardet (2003, p. 75) oferece uma leitura importante sobre essa estratégia, ao analisar *Liberdade de Imprensa*:

O real, visto como intocável, é um fetiche. A filmagem provoca uma alteração; pois que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como um agente de transformação. O que ele filma é essa transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento da transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real.

Andrade opta por ser percebido com sua câmera. Essa estratégia, certamente, remonta à ideia que aludimos anteriormente de uma dramaturgia ocupada em filmar situações criadas a partir da presença do cineasta em cena, num jogo no qual “o cineasta não tem mais por que ficar oculto diante de um real intocável e fetichizado” (BERNARDET, 2003, p. 76). Trata-se de uma tática que capta dos entrevistados uma situação nova, não presente em um tipo de filmagem de perguntas e respostas que aludem, a princípio, àquilo que os personagens já pensavam sobre os temas tratados. As situações captadas com o uso desse método somente se desvelariam no momento da filmagem, permitindo ao cineasta (e ao espectador, por consequência) a percepção de realidades não cristalizadas, construídas a partir da intervenção do cineasta. No limite, Andrade levaria a cabo a estratégia de imiscuir-se, mas sem se ocultar

¹⁶ UDESC, 2013.

¹⁷ Idem.



naquilo que filmava. Esse plano, já presente em *Liberdade de Imprensa*, tomaria contornos definitivos em momentos significativos de *Greve!* e de *Trabalhadores: Presente!*.

Em *Greve!*, é bastante conhecida a sequência da filmagem do desespero dos grevistas na assembleia realizada no Paço Municipal de São Bernardo do Campo. Sobre ela, não conseguiríamos acrescentar mais do que as percepções já apontadas por diversos outros autores. Mas há uma sequência na qual a estratégia de intervenção adotada por Andrade também se evidencia e que é anterior à sequência da greve no Paço. Trata-se da conversa que Enoch Batista e diversos sindicalistas realizam nas proximidades da sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema e Diadema.

As imagens são tomadas do lado de fora de um círculo de pessoas (adultos e crianças) aglomeradas. Somente as crianças, por conta da curiosidade, olham para a câmera, que circunda os metalúrgicos, em *travelling*. A conversa é sobre a repressão sofrida no dia da intervenção do Sindicato dos Metalúrgicos, 23 de março. Apesar da câmera, os personagens parecem estar muito à vontade, contando vantagens das ações que praticaram no embate com a Polícia Militar, ocorrido no dia anterior. A câmera ainda não os incomoda, e eles sequer olham para a lente.

O diálogo entre os personagens é interrompido por uma pergunta de Andrade sobre o mais significativo evento do processo grevista iniciado em 13 de março: “Essa intervenção no Sindicato é uma derrota de vocês?”; questionamento que faz alusão direta ao discurso veiculado na TV sobre a greve dos operários do ABC paulista. No filme, trata-se do primeiro ponto perceptível de interferência do cineasta na condução narrativa e, significativamente, de desconstrução dos discursos internos apresentados pelos personagens entrevistados. Andrade chamaria a atenção para esse momento, pontuando-o como o resultado de um “espírito crítico” em relação à postura dos operários¹⁸.

A partir dessa indagação, surgida pela voz do cineasta fora de campo, a relação dos personagens com a câmera se altera significativamente. A intimidade dá lugar a um constrangimento. As falas passam a ser perceptivelmente encenadas, destacando potencialidades, forças e articulação política do movimento grevista. O desconforto dos entrevistados se torna mais evidente, se comparado à sequência anterior. Nela, em pouco mais de um minuto de filmagem, o principal personagem entrevistado busca cinco vezes a câmera, preocupado com a perspectiva pela qual seria captado. O cineasta percebe essa alteração e monta a edição com um trecho que contraria uma afirmação anterior, no qual o entrevistado afirma a união da classe trabalhadora, apesar do afastamento da sua principal liderança: “Não. Não é não. A crasse trabalhadora, nós metalúrgicos se unimos com Lula. [Ele] Deu a nós um exemplo de que nós devemos ir

¹⁸ UDESC, 2013.



até o fim. E nós vamos até o fim. Com Lula ou sem Lula, todos nós somos um Lula”. Ao discurso filmico essa fala é mais uma resposta ao discurso televisivo sobre a desarticulação do movimento grevista que uma resposta à pergunta de Andrade.

Posteriormente, a conversa entre os sindicalistas dá a tônica da oscilação da postura dos personagens filmados antes e depois da intervenção de Andrade. Há um claro deslocamento da afirmação anterior para um discurso muito mais evocativo do que atestatório da união afirmada momentos antes da entrevista. Esse tipo de abordagem seria explicado pelo cineasta como sendo resultado da sua necessidade de não fazer “pregação ideológica”: “Meu cinema era muito crítico, mas não tem pregação ideológica. [...] Ele tem é uma vontade de revelar os conflitos e enriquecer a visão que se tem sobre a sociedade; sair do fetiche, desvendar coisas”¹⁹. Sua realização cinematográfica, portanto, privilegia uma abordagem que, mesmo próxima aos movimentos grevistas, não deixa de apontar para as suas contradições internas. “Eu acho que a vitória do movimento não é a vitória da greve. [...] Mas, para mim, a leitura que eu tinha era a vitória daquele momento. Era a vitória daquele momento, independente do resultado da greve”²⁰.

Em *Trabalhadores: Presente!*, a mesma estratégia de expor contradições do movimento sindical como parte de um processo de intervenção do cineasta é utilizada na sequência de votação da proposta de aumento salarial feita aos motoristas em greve. É importante ressaltar que a assembleia filmada por Andrade é uma reunião feita por lideranças efetivas da greve, iniciada em março de 1979 e finda somente em julho do mesmo ano. Nela, não há participação do sindicato oficial da categoria, sob intervenção federal desde o ano de 1965²¹.

A sequência retrata claramente o desencontro entre as lideranças do movimento e parte dos grevistas – que permanecia irredutível na reivindicação do reajuste de 80%²² –, em busca de um acordo conciliatório para o fim da greve, tendo por base um suposto apoio do prefeito Olavo Setúbal e o apoio popular vindo da opinião pública. As falas de sindicalistas como Orlando Espolito, um dos líderes do movimento, em discussão com um grevista presente na assembleia, e Zé Carlos (o Gordo) deixam claras as marcas da dificuldade em controlar os ânimos.

[Orlando] Espera aí, dá licença. Vamos esperar, vamos todo mundo trabalhar, tá certo? Vamos esperar 45 dias. Se não resolver dentro de 45 dias, nós para. Pera aí pô. Sem chapéu de bico! Nós somos da mesma garagem. Acha que eu vou trair a raça? Acha que eu vou trair a raça rapaz?
[Grevista, em off] Não é isso. **[Orlando]** Olha, todo mundo tá passando necessidade, entendeu? Sacou? Pelo amor de Deus. Sessenta por cento. Os metalúrgicos, vê que dia que vai vencer o prazo

¹⁹ UDESC, 2013.

²⁰ Idem.

²¹ O Sindicato dos Motoristas de São Paulo viveu sob intervenção federal em três longos períodos: 1º de abril de 1964 a 8 de outubro de 1968; 4 de setembro de 1974 a 14 de janeiro 1975; e 15 de janeiro de 1975 a 12 de dezembro de 1979.

²² A proposta patronal propunha reajuste de 60%, com base no salário de maio de 1978.



deles. Dia 14. Que dia que é hoje. Se dia 14 [...] o que ficar com ele, pra evitar a greve, entendeu? [confusão] [Zé Carlos] Por favor, vamos ficar calmo. Tem gente que tá levando a coisa pra outro lado!

A proposta de acordo para a suspensão da greve dos motoristas, apresentada em 4 de maio de 1979, é refutada pela categoria. As imagens demonstram uma euforia por parte dos presentes, com mãos erguidas e palavras de ordem. Os discursos de Orlando e de Zé Carlos fazem referência direta ao acordo realizado pelos metalúrgicos do ABC e à suspensão da greve pelo período de 45 dias. Eles trazem também as marcas de uma preocupação maior com a repercussão social da greve dos motoristas do que com os resultados efetivos das reivindicações apresentadas pelos grevistas.

O impacto dessa sequência estabelece uma correspondência semelhante com as imagens da assembleia ocorrida no Paço de São Bernardo e com a entrevista com o interventor Guaraci Horta, apresentadas em *Greve!*. No entanto, guardadas as proporções, não há imagens que garantam o retorno do líder da greve dos motoristas, em *Trabalhadores: Presente!*, tal como há o retorno de Lula, líder dos metalúrgicos, no filme que o antecedeu. A composição de uma incipiente organização de trabalhadores como líderes da greve dos motoristas até é tentada, na oitava sequência, mas sem muito sucesso. Orlando, um dos personagens apresentados na sequência da assembleia da categoria implorando por um entendimento com os presentes, é apresentado por Zé Carlos (Gordo) como um dos coordenadores da “comissão de garagem”, responsável por ser a ponte entre as decisões tiradas em deliberações e acertos dos grevistas e aqueles que não puderam participar das assembleias. Apesar do elogio de Gordo sobre a “juventude” de Orlando, não há grande entusiasmo por parte dos presentes.

Trata-se de imagens sem grande impacto narrativo e que não correspondem a um flagrante processo de percepção do impacto da mobilização da categoria. Não há imagens emblemáticas, de um líder carregado pelos seus pares e conduzido ao púlpito, como a que aparece na sequência final de *Greve!*²³. Em *Trabalhadores: Presente!*, não há púlpito, na assembleia dos motoristas, nem líderes carismáticos. Ainda assim, Andrade, dissonante com as imagens da narrativa televisiva do período, insistiria em questionar a mobilização da categoria e a possibilidade de retomada do movimento, caso as negociações, previstas para ocorrer nos 45 dias de suspensão da greve, não satisfizessem aos grevistas. Zé Carlos, completado por um companheiro ao seu lado, é taxativo: “Ah, faz. Toda possibilidade. [Grevista] Para, assim que falar ‘não entramos em acordo’. A turma para de livre e espontânea vontade”. Apesar de serem falas taxativas, elas são pouco convincentes e ao discurso fílmico demonstrariam a derrota e desarticulação do movimento grevista. Andrade finaliza essa sequência numa montagem ao mesmo tempo crítica às afirmações dos grevistas e de exaltação das lutas e das conquistas do movimento operário do

²³ Bernardet (2003, p. 198) considera que na narrativa de *Greve!* Lula esteve “insistentemente presente pela ausência”.



período. A opção do diretor foi montar uma sequência final, como já apontado anteriormente, que fizesse fazendo alusão direta ao discurso midiático televisivo jornalístico sobre o movimento operário. Uma vez que não há imagens de exaltação de líderes no movimento grevista dos motoristas de ônibus, como houve com os metalúrgicos do ABC paulista apresentadas em *Greve!*, Andrade opta por encerrar *Trabalhadores: Presente!* estabelecendo um contraponto entre as imagens oficiais e imagens que, em última instância, demonstrariam a força do movimento grevista.

No diálogo com a mídia, a constituição do método de filmagem

Em franco crescimento no Brasil desde os anos 1950, quando a primeira emissora começou a funcionar, a televisão chegava em 1979, ano em que os filmes aqui analisados foram produzidos, com quase 17 milhões de aparelhos espalhados pelo país, frente aos quatro milhões do início dos anos 1970 (VALIM, COSTA & FIORDELISIO, 2010). Não somente os investimentos publicitários migram para o novo veículo²⁴, como efetivamente a audiência, consumindo uma narrativa que, conforme considerou o próprio Andrade²⁵, não correspondia à realidade.

O impacto desse veículo, especialmente para cineastas que atuavam de forma militante como Andrade, foi significativo tanto em sua relação comercial (já que como vimos o próprio diretor trabalhou para emissoras TV públicas e comerciais no Brasil) quanto em sua trajetória como cineasta. Como traço comum, observa-se que tanto em *Greve!* quanto em *Trabalhadores: Presente!* há a inserção de imagens de aparelhos de TV, numa alusão direta à presença e importância dos veículos de comunicação no contexto daquilo que é apresentado pelos filmes. Trata-se de uma característica transversal da produção de Andrade desde *Liberdade de Imprensa*, filme sobre a aprovação da Lei de Imprensa (1967) e o impacto dos veículos de comunicação sobre a população. O cinema, metáfora da própria ação do cineasta, é entendido como espaço de intervenção contra-hegemônica.

Os filmes de Andrade aqui analisados estabelecem um diálogo bastante rico com a televisão, especialmente a partir da percepção do cineasta de que o veículo não realizava uma comunicação popular, trazendo informações concretas sobre (e para) os trabalhadores que, conforme sua percepção, estavam ausentes das imagens da TV. E esse diálogo “cidadão” tomava constituição na narrativa fílmica de Andrade a partir de duas estratégias particulares. A primeira delas é a partir da própria constituição das imagens da TV nos filmes; elas aparecem como um elemento narrativo visual, um personagem que estabelece apontamentos sobre o mundo e com os quais diretor e personagens institui uma relação direta. Em *Greve!*, quando o operário percebe a intenção do diretor em filmar feridas abertas dentro do

²⁴ Dados de 1978 já relevavam que 56,2% dos investimentos publicitários do país eram destinados à televisão (VALIM, COSTA & FIORDELISIO, 2010).

²⁵ UDESC, 2013.



movimento operário e exploradas pelo discurso televisivo, ele próprio busca desconstruir essas afirmações alegando uma posição combativa e aguerrida dos trabalhadores em greve; estratégia semelhante já utilizada por Andrade na entrevista de Maria da Penha Batista, como apontamos anteriormente. Já em *Trabalhadores: Presente!*, essa mesma fala de oposição ao discurso midiático apareceria numa fala pouco convincente de um dos motoristas grevistas, mas é reforçada pela montagem final do diretor.

Uma segunda forma de diálogo é a maneira como essas imagens são utilizadas na narrativa fílmica. Elas são fontes sobre as quais Andrade se alimenta de questões abertas pelos temas que o incomodam, reforçando, pois, a ideia de um método de “intervenção” assumida como sua estratégia narrativa. Essa intervenção teria nas ausências temáticas dos veículos de comunicação o elemento inicial de produção dos dois filmes aqui analisados. Foi o fato de não perceber as imagens do movimento operário na TV que motivou Andrade a realizar tanto *Greve!* quanto *Trabalhadores: Presente!*. No entanto, para além de constituir imagens caras ao movimento grevista ausentes da narrativa televisiva, elas seriam acrescidas pelo apontamento crítico do diretor que, em outra instância, buscava ajudar na própria reflexão e consolidação do movimento operário.

Referências

- ANDRADE, João Batista. O povo fala: um cineasta na área de informação na TV brasileira. 1999. 97 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 1999.
- _____. O importante era fazer o filme. Revista Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 46, p. 40-46, abr. 1986. Entrevista.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- CAETANO, Maria do Rosário. João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- GRANATO, Maria Carolina. O cinema na greve e a greve no cinema: memória dos metalúrgicos do ABC (1979-1991). 2008. 446 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. Ed. São Paulo: Atlas, 2005.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In.: **VI Congresso SOPCOM**, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acessado em 18/05/2013.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Senac, 2000.
- ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- UDESC. Entrevista concedida por João Batista de Andrade ao projeto “Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970”. Universidade Estadual de Santa Catarina: Santa Catarina, 2013.
- VALIM, Maurício; COSTA, Soraya; FIORDELISIO, Renata. Anos 70 – a história da televisão no Brasil. 2010. Disponível em: <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv70.htm>. Acesso em: 18 jun. 2016.