

Olhares dissertativos: Cinema - Crítica - Teatro (Portuguese Edition)

Pages: 304

Publisher: Edições Verona (May 5, 1015)

Format: pdf, epub

Language: Portuguese

[DOWNLOAD FULL EBOOK PDF]

Rodrigo Francisco Dias

Talitta Tatiane Martins Freitas

(Organizadores)

Olhares dissertativos:

Cinema - Crítica - Teatro

São Paulo - SP

Verona

2015

Série

História Cultural

Direção

Heloisa Selma Capel

Títulos publicados:

1) História de Vidas Ausentes: a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental (2. ed)

Nádia Maria Weber Santos

2) À esquerda de seu tempo: escritores e o Partido Comunista do Brasil (Porto Alegre – 1927-1957)

Marisângela T. A. Martins

3) Cenas de um espetáculo político: poder, memória e comemorações na Paraíba (1935-1945)

José Luciano de Queiroz Aires

4) Circularidades Políticas e Culturais: Fronteiras – Linguagens - Cidadania

Alcides Freire Ramos; Chiara Vangelista & Rosangela Patriota

EDIÇÕES VERONA

EDITOR

Alexandre dos Santos Mignon

EDITOR ASSISTENTE

Emília dos Santos Mignon

CONSELHO EDITORIAL

Rosangela Patriota (Coordenação Editorial)

Alcides Freire Ramos (Coordenação Editorial)

Antônio de Pádua Bosi

Arthur Cesar Isaía

Chiara Vangelista

Cléria Botelho

Edgard Vidal

Eduardo José Reinato

Heloisa Selma Fernandes Capel

Julierme Sebastião Morais Souza

Lourival Andrade Júnior

Nádia Maria Weber Santos

Paulo Roberto de Almeida

Paulo Roberto Monteiro de Araújo

Rodrigo de Freitas Costa

Thaís Leão Vieira

Copyright © 2015 – Rodrigo Francisco Dias & Talitta Tatiane Martins Freitas

Direitos de Publicação reservados por Edições Verona

Rua Capitão Manoel Novaes, 82, casa 1, Santana

São Paulo – SP

CEP: 02017-030

www.edicoesverona.com.br

edicoesverona@gmail.com

Comissão Técnica

Talitta Tatiane Martins Freitas – Editoração Eletrônica

Rogério Martins de Freitas – Produção de Arte Gráfica e Capa

Revisado conforme o Novo Acordo Ortográfico

Todos os direitos reservados por Edições Verona. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica, sem a autorização prévia da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU – MG, Brasil

045

Olhares dissertativos: cinema – crítica - teatro /

organização Rodrigo Francisco Dias e Talitta Martins Freitas

São Paulo: Verona, 2015

247 p. : il. (Série: História Cultural, v. 5)

ISBN: 978-85-67476-13-1

1. Crítica teatral. 2. Crítica de arte. 3. Cinema. 4. Teatro. I. Dias, Rodrigo Francisco. II. Freitas, Talitta Martins. III. Título. IV. Série.

CDU: 792.072

Produzido no Brasil

Hoje em dia, existe em determinados círculos da geração mais jovem uma ideia muito difundida de que a ciência se tornou um problema de aritmética que se realiza em laboratórios ou em gabinetes de estatística, não pela “pessoa total”, mas por uma razão fria e calculista, “como algo produzido em uma fábrica”. Ideias como essas revelam não existir a mais leve compreensão nem do que ocorre numa fábrica, nem no que ocorre em um laboratório. Neste, como naquela, a pessoa deve ter uma “ideia”, para que possa realizar algo de valor. Essa “inspiração” não pode ser forçada. Nada tem a ver com o cálculo desapassionado. [...] Porque nada tem valor para um ser humano como ser humano se não puder fazê-lo com dedicação apaixonada.

Max Weber

De todas as coisas certas, a mais certa é a dúvida.

Bertolt Brecht

SUMÁRIO

Prefácio

Apresentação

CINEMA

A “Escritura Fílmica da História” no documentário “Céu Aberto” (1985), de João Batista de Andrade

Rodrigo Francisco Dias

Bang bang no cinema brasileiro: os possíveis diálogos entre Glauber Rocha e Lima Barreto no cinema de cangaço

Anderson Rodrigues Neves

Política e Engajamento: Reflexões acerca da religiosidade em “Barravento” de Glauber Rocha

Hélton Santos Gomes

Recortes: a crítica e o esquecimento na arte de Oscarito

Alexandre Francisco Solano

CRÍTICA

Paulo Emílio Salles Gomes professor: a fundação das bases da pesquisa histórica sobre cinema brasileiro na academia

Julierme Moraes

Cinema, sociabilidade, modernidade e história em Montes Claros (MG): os primeiros exibidores, as U Imagens iniciais e a circulação das revistas ilustradas no município (1900-1940)

Jailson Dias Carvalho

TEATRO

Arte no mercado: Gota D'água e o debate "grupos teatrais" versus "teatro empresa" no Brasil dos anos de 1970

Dolores Puga Alves de Sousa

Por que adaptar e ressignificar? O interesse pela temática de Oleanna no contexto brasileiro, A composição cênica e o trabalho do ator: O poder em cena

Leilane Aparecida Oliveira

A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: "Cyrano de Bergerac" (1985) nos palcos brasileiros

André Luis Bertelli Duarte

"Vivemos num país desacostumado ao ato de pensar": Aspectos sobre a contemporaneidade brasileira

Talitta Tatiane Martins Freitas
Prefácio

"Caminante, son tus huellas

el camino y nada más;

Caminante, no hay camino,

se hace camino al andar.

Al andar se hace el camino,

y al volver la vista atrás

se ve la senda que nunca

se ha de volver a pisar."

(Antonio Machado)

Desde o início, o "Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura", do ponto de vista teórico-metodológico, tem tido como referências principais os estudos ligados à Estética da Recepção, às relações entre a Memória e a História, aos Estudos Culturais, entre outros. Um prolongamento desse esforço de reflexão também se faz presente em nosso trabalho junto à Linha de Pesquisa "Linguagens, Estética e Hermenêutica", do Programa de Pós-Graduação em História da UFU.

Quando criamos o "Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura", em 1994, acalentávamos alguns sonhos e tínhamos muita vontade de trabalhar. Ao longo desse período, o NEHAC tem dado suporte teórico e documental a pesquisas interdisciplinares, que dialogam com o Teatro, o Cinema, a Literatura, a Música, as Artes Plásticas, com especial foco na História da Cultura e na História Social da Arte.

Hoje em dia, no momento de fazer um balanço, podemos dizer, sem falsa modéstia: missão cumprida! Foram frutíferos esses vinte (20) anos ininterruptos em que buscamos contribuir para a formação de novos pesquisadores.

Para nós, é motivo de muita alegria este livro, que Edições Verona traz a público. Ele reúne uma amostra dos resultados obtidos por jovens pesquisadores pertencentes (ou que pertenceram) ao NEHAC: Alexandre Francisco Solano, Anderson Rodrigues Neves, André Luis Bertelli Duarte, Dolores Puga Alves de Sousa, Héilton Santos Gomes, Jailson Dias Carvalho, Julierme Morais, Leilane Aparecida Oliveira, Rodrigo Francisco Dias e Talitta Tatiane Martins Freitas. Cinema – Crítica – Teatro são os eixos temáticos escolhidos pelos organizadores (Rodrigo Francisco Dias e Talitta Tatiane Martins Freitas), e eles, sem dúvida, são muito representativos das investigações incentivadas e apoiadas pelo NEHAC, nos últimos anos.

Por tudo isso, temos a certeza de que os leitores poderão, a partir dessa obra, ter contato com uma parte significativa de nosso esforço formativo.

Nos próximos anos, o NEHAC continuará sua caminhada, pois, como nos lembra o poeta sevilhano Antonio Machado, o caminho se faz caminhando!

Rosangela Patriota

Alcides Freire Ramos

Maio, 2015.

Apresentação

Este livro apresenta alguns resultados de pesquisas produzidas no âmbito do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC – da Universidade Federal de Uberlândia. Nestes vinte anos de existência do NEHAC muitas foram as monografias de graduação, dissertações de mestrado e teses de doutorado produzidas a partir de um diálogo entre a história e as diversas linguagens artísticas, sob a orientação dos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota. Tendo em vista essa larga produção historiográfica, selecionar os trabalhos que fariam parte desta coletânea foi uma tarefa difícil, mas extremamente gratificante, pois os capítulos que constituem esta obra abordam questões instigantes que se fizeram presentes nos debates realizados dentro do NEHAC nos últimos anos.

A seleção dos textos desta coletânea privilegiou alguns resultados de pesquisas de mestrado que foram desenvolvidas recentemente no nosso Núcleo, por meio da Linha de Pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica” do Programa de Pós-Graduação em História da UFU. Posto isso, os capítulos do livro foram divididos em três eixos: Cinema – Crítica – Teatro. É preciso dizer que as três partes desta obra não devem ser vistas como rigidamente isoladas umas das outras, pois, como se verá na leitura destes textos, existe um constante diálogo entre os eixos temáticos que constituem o livro.

Na parte dedicada ao Cinema, temos os trabalhos de Rodrigo Francisco Dias, Anderson Rodrigues Neves, Héilton Santos Gomes e Alexandre Francisco Solano. O filme “Céu Aberto”, do cineasta brasileiro João Batista de Andrade, é o tema do capítulo escrito por Rodrigo Francisco Dias, que a partir de uma análise do documentário traz contribuições não só para o estudo do período da abertura política que deu fim à Ditadura Civil-Militar brasileira, mas também para o debate em torno das relações entre Cinema Documentário e História por meio do tema da “escritura fílmica da história”. Por sua vez, Anderson Rodrigues Neves nos estimula a pensar sobre a bibliografia acerca do cinema brasileiro que supervaloriza o chamado Cinema Novo em detrimento de outras produções cinematográficas nacionais. O objeto escolhido por Neves para desenvolver a sua

reflexão é um conjunto de obras fílmicas formado por “O Cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, e por dois filmes de Glauber Rocha, sendo eles “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969).

O cinema de Glauber Rocha também é o tema do texto de Héltton Santos Gomes, que se debruça sobre o filme “Barravento” (1961). Na sua análise, o autor destaca os aspectos estéticos do filme no intuito de entender como a obra dialoga com os temas da política e do engajamento a partir da questão religiosidade. O cômico Oscar Lorenzo, ator de inúmeros filmes da Atlântida Cinematográfica produzidos nas décadas de 1940 e 1950, é o objeto de estudo do capítulo escrito por Alexandre Francisco Solano, que elabora uma instigante reflexão acerca do esquecimento da figura de Oscarito na história do cinema brasileiro.

Já na parte dedicada à Crítica temos os textos de Julierme Morais e de Jailson Dias Carvalho. No primeiro deles, a trajetória do crítico e historiador brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes como professor universitário é analisada de maneira bastante detalhada por Julierme Morais, de modo a demonstrar como Paulo Emílio contribuiu na formação da primeira geração de estudiosos do cinema brasileiro, lançando, portanto, as bases da pesquisa historiográfica sobre a sétima arte nacional. Jailson Dias Carvalho contribui com esta coletânea por meio de um interessante capítulo sobre o circuito exibidor de cinema na cidade de Montes Claros (MG). A partir de uma ampla pesquisa documental, Carvalho nos apresenta as histórias dos primeiros exibidores de cinema na cidade mineira e as formas como a sétima arte foi entendida como parte de um processo de modernização do sertão.

A terceira e última parte deste livro apresenta quatro textos sobre Teatro escritos por Dolores Puga Alves de Sousa, Leilane Oliveira, André Luis Bertelli Duarte e Talitta Tatiane Martins Freitas. O texto de Dolores Puga Alves de Sousa pensa o fenômeno teatral em diálogo com o tema da crítica a partir da questão em torno da recepção do espetáculo “Gota D’água”, escrito por Paulo Pontes e Chico Buarque nos anos 1970, sendo o eixo central de seu capítulo o debate na imprensa da época sobre os “grupos teatrais” e o “teatro empresa”. Leilane Oliveira nos apresenta um estudo do espetáculo “Oleanna”, encenado no Brasil em 1995, concentrando a sua análise no processo de adaptação/ressignificação do texto original escrito por David Mamet nos Estados Unidos para a cena teatral brasileira. Salientando os aspectos formais do espetáculo, sobretudo a composição da cena e o trabalho do ator, a pesquisadora pensa não apenas a historicidade da peça “Oleanna”, mas também temas que surgem a partir do espetáculo, como o poder e o politicamente correto.

André Luis Bertelli Duarte se debruça sobre a cena teatral brasileira dos anos 1980 com o seu estudo da adaptação para os palcos brasileiros da peça “Cyrano de Bergerac”, de autoria de Edmond Rostand, por meio do trabalho da Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz em 1985. Iniciando suas reflexões a partir do personagem “real” Cyrano de Bergerac e passando pelos significados do texto teatral de Edmond Rostand, André Luis Bertelli Duarte apresenta aos leitores uma interessante reflexão sobre a encenação do referido espetáculo teatral nos palcos do país.

Fechando a coletânea, temos o texto de Talitta Tatiane Martins Freitas, uma reflexão sobre a cena teatral contemporânea a partir da análise do texto teatral Sete Minutos (2002), de autoria de Antonio Fagundes. Partindo de questões levantadas pela referida obra dramaturgica, a autora problematiza questões que não dizem respeito apenas ao universo cênico, mas, sobretudo, ao contexto automatizado que vivemos atualmente. Sob esse viés, questiona o papel do teatro, bem como as expectativas que tanto o público como os profissionais envolvidos em um espetáculo criam em torno da experiência dramaturgica.

Para finalizar esta breve Apresentação, cabe dizer que a nossa iniciativa de tornar públicos alguns dos recentes trabalhos desenvolvidos no seio do NEHAC teve como objetivo não apenas contribuir

para o debate sobre as relações entre história e linguagens artísticas ou dar visibilidade às nossas pesquisas, mas também celebrar os vinte anos de existência do NEHAC, este grupo que tanto colaborou e continua colaborando na nossa formação intelectual e acadêmica.

Desejamos que o leitor tenha ótimos e instigantes momentos de leitura com os textos que se seguem!

Rodrigo Francisco Dias

Talitta Tatiane Martins Freitas
C

I

N

E

M

A

A “Escritura Fílmica da História” no documentário “Céu Aberto” (1985), de João Batista de Andrade

Rodrigo Francisco Dias¹

O presente texto sintetiza alguns dos resultados da pesquisa que originou a dissertação de mestrado intitulada “Documentarista-Historiador: a ‘escritura fílmica da história’ no filme ‘Céu Aberto’ (1985), de João Batista de Andrade”, defendida no início de 2014 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, dentro da linha de pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica”.

Antes de qualquer coisa, é preciso dizer que a dissertação de mestrado mencionada acima, produzida no âmbito do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac/UFU), possui uma história iniciada alguns anos antes, quando eu ainda estava no Curso de Graduação em História – Bacharelado e Licenciatura – da Universidade Federal de Uberlândia. Naquele período tive a oportunidade de participar como bolsista do projeto de pesquisa de Iniciação Científica (CNPq) intitulado “Cultura de Oposição à Ditadura Militar Brasileira (1964-1985): A atuação intelectual, política e artística do cineasta João Batista de Andrade”, que fora desenvolvido pelo professor Alcides Freire Ramos. A partir da aprovação do meu plano de trabalho intitulado “Cinema e Ensino de História: um estudo do período de transição da ditadura militar brasileira para o regime democrático a partir do filme ‘Céu Aberto’ de João Batista de Andrade”, tornei-me bolsista de IC e desenvolvi uma pesquisa cujos resultados foram apresentados na minha monografia ao fim da graduação em História pela UFU (Cf. DIAS, 2011).

Enquanto desenvolvia aquela pesquisa tive contato com o livro “A história nos filmes, os filmes na história”, do historiador norte-americano Robert A. Rosenstone (2010). Ao falar que os cineastas também podiam ser historiadores, Rosenstone me instigou a pensar a respeito do estatuto do meu trabalho. Afinal de contas, “como escrever a história?”, “há uma única e mais correta forma de fazê-lo?”, “qualquer um pode escrever a história?”, “os filmes também são uma forma de escrita da história?”. Essas e tantas outras questões me vieram à cabeça a partir do impacto da leitura do referido livro. Lembro-me até que cheguei a publicar uma resenha da obra na Revista Fênix, aliás um texto escrito em parceria com uma amiga (Cf. COSTA; DIAS, 2010).

Terminada a graduação, coloquei-me o desafio de desenvolver um projeto para uma possível pesquisa de Mestrado. O projeto intitulado “Documentarista-Historiador: a ‘escritura fílmica da história’ no filme ‘Céu Aberto’ (1985), de João Batista de Andrade”, ao tratar o documentário com o qual eu já vinha trabalhando desde a Iniciação Científica como uma obra que poderia ser comparada a um trabalho de historiador – sob a inspiração, portanto, do livro de Rosenstone – tinha como pano de fundo a proposta de entender o estatuto da disciplina histórica a partir de um diálogo com a sétima arte.

Conseguindo a aprovação no processo seletivo para o curso de Mestrado em História Social do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU), dei início à minha pesquisa, que teria o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG –, agência de fomento que me concedera uma bolsa de estudos. Foi a partir de tudo isso que a pesquisa que originou a minha dissertação de mestrado foi realizada. Não trazemos todo este percurso para as páginas deste texto apenas para encher mais algumas linhas, mas sim porque pensamos que as reflexões produzidas ao longo da escrita da dissertação não podem ser apresentadas como se não tivessem sido feitas a partir de um lugar específico.

De fato, o presente texto sintetiza um trabalho de pesquisa histórica que tem ele mesmo a sua própria história. Nessa perspectiva, as relações entre Cinema Documentário, Televisão e História do Brasil a serem exploradas nas próximas páginas deste texto foram pensadas a partir do meu ponto de vista. Como bem disse Reinhart Koselleck, se outros tivessem sido o “lugar”, o “tempo” e a “pessoa”, este trabalho seria diferente, com outras preocupações e questões (Cf. KOSELLECK, 2011, p. 161). Da Inspiração à Prática de Pesquisa

Algo importante a ser dito sobre a nossa pesquisa é que, assim como deve ocorrer com muitos historiadores em suas atividades diárias de produção de conhecimento, os caminhos que trilhamos acabaram nos levando a lugares que sequer haviam sido vislumbrados quando da redação do projeto de pesquisa. O historiador, quando dá início à sua investigação, geralmente parte de um conjunto de hipóteses que foram levantadas a partir de algumas leituras. Contudo, conforme a pesquisa vai se desenvolvendo, o pesquisador muitas vezes se depara com algumas surpresas pelo caminho que acabam o obrigando a rever, reformular ou até mesmo abandonar algumas – ou todas – das hipóteses elencadas no começo do estudo.

Um bom exemplo disso pode ser visto na própria leitura que fizemos do já citado livro de Robert A. Rosenstone. Na obra, o autor defende uma tese bastante polêmica e que visa romper com a tradicional noção segundo a qual a História só pode ser escrita por meio de palavras impressas em papel (textos) e por historiadores de ofício. Ao voltar-se para o campo dos chamados “filmes históricos”, o autor defende que o cinema pode sim ser uma forma de escrita da história. Mais que isso, os cineastas

[...] já são (ou podem ser) historiadores, se, com essa palavra, nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente. (ROSENSTONE, 2010, p. 54)

Ao pensar os cineastas como historiadores, Rosenstone defende que a história não é escrita apenas pelos acadêmicos especializados no estudo do passado. A linguagem cinematográfica – imagem em movimento e som – também pode ser usada, segundo o autor, para escrever a história. Para defender tal ideia, Rosenstone argumenta que os filmes contam histórias ambientadas no tempo passado, fazendo circular a cultura histórica por toda a sociedade, produzindo conhecimento sobre o passado e participando da formação da própria consciência histórica das pessoas: “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado”, ele diz (ROSENSTONE, 2010,

p. 18).

O autor ainda argumenta que tanto os livros escritos pelos historiadores profissionais quanto os filmes dirigidos pelos cineastas são representações do passado incapazes de tratar desse tempo histórico anterior de maneira direta, literal, “tal como ele realmente aconteceu”. Partindo da ideia de que livros e filmes “compartilham do irreal e do ficcional” (ROSENSTONE, 2010, p. 14) na tentativa de tratar do passado, o autor defende a inexistência de uma verdade única e absoluta a respeito de qualquer tópico histórico. O que há, conforme Rosenstone procura demonstrar ao longo de seu livro, são formas distintas de se narrar o passado.

O trabalho de Rosenstone é, sem sombra de dúvidas, instigante, e aponta para interessantes caminhos nos estudos acerca das relações entre Cinema e História. No primeiro contato que tivemos com a obra houve um certo fascínio pela proposta de trabalho sugerida pelo autor, tanto que no projeto de pesquisa a partir do qual iniciamos nossa investigação o livro “A história nos filmes, os filmes na história” tem um lugar de destaque. Mesmo na redação final da dissertação “Documentarista-Historiador: a ‘escritura fílmica da história’ no filme ‘Céu Aberto’ (1985), de João Batista de Andrade”, aliás, como o próprio título já dá a entender, o que fizemos foi analisar a forma por meio da qual o cineasta brasileiro João Batista de Andrade escreveu a história de um momento muito específico do recente processo histórico brasileiro em seu filme “Céu Aberto” (1985).

Contudo, durante os dois anos nos quais a pesquisa foi realizada as constantes releituras do livro de Rosenstone, feitas agora a partir de uma bibliografia teórica mais ampla e mais densa do que a usada na escrita da monografia de graduação e do projeto de mestrado, nos fizeram perceber alguns pontos problemáticos do livro. Em primeiro lugar, merece atenção o tom ambíguo e hesitante expresso pelo autor ao defender os filmes como uma forma de escrita da história: “precisamos de uma outra palavra”, que não “história”, para designar o que os filmes históricos fazem, mas, observa o norte-americano, “parece que só temos esta” (ROSENSTONE, 2010, p. 15). No fundo, mesmo tentando aproximar o trabalho dos cineastas do trabalho dos historiadores profissionais, procurando ver semelhanças, Rosenstone não deixa de lembrar também as diferenças entre palavras escritas e imagens em movimento.

Podemos dizer também que Rosenstone inicia suas reflexões a partir de uma concepção de história bastante específica. Ao definir os “filmes históricos” como aqueles “ambientados no passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 27), o autor pensa a história como o estudo do passado, em uma perspectiva de trabalho que, como bem demonstra a lista de filmes analisados por ele em seu livro, não enxerga filmes que narram histórias ambientadas no seu próprio tempo presente como “filmes históricos”. Ademais, os temas dos “filmes históricos” estudados por Rosenstone estão sempre relacionados a alguma temática já consagrada nos manuais como pertencente à História, como o Holocausto ou a Guerra Civil na Espanha, em uma postura que, segundo nos parece, aproxima-se daquela de Pierre Sorlin em “La storia nei film” (Cf. SORLIN, 1984).

Vale dizer também que há em “A história nos filmes, os filmes na história” uma confusa hierarquização das obras cinematográficas. Apesar de defender que não há uma forma única de se escrever a história, o autor fala em diversas passagens de seu livro a respeito dos “melhores” filmes históricos, além de demonstrar uma preferência pelo que ele chama de filmes “sérios”. Contudo, o norte-americano não deixa, em nossa avaliação, suficientemente claros os critérios usados para falar em “melhores” e “sérios” filmes. Isso sem falar no fato de que o autor não trata consistentemente das questões relativas exatamente ao campo da Teoria da História, apesar das implicações teóricas de seu livro. Sobre esse ponto, aliás, o próprio Rosenstone admite que em sua obra “certas ideias da teoria histórica permanecem em segundo plano” (ROSENSTONE, 2010, p. 24), sendo dado um maior espaço para as análises fílmicas.

A ausência de uma reflexão mais encorpada sobre os aspectos teóricos e metodológicos da disciplina histórica no livro de Rosenstone, a nosso ver, acabam limitando a obra e a fazendo ser insuficiente para um estudo mais aprofundado, por exemplo, sobre as relações entre História e Ficção, tema que certamente pode ser pensado a partir da leitura de “A história nos filmes, os filmes na história”. Uma análise das contribuições de autores como Aristóteles (2008), Marc Bloch (2001), Michel de Certeau (2011), Roger Chartier (2002), Peter Gay (1990), Charles V. Langlois & Charles Seignobos (1946), Paul Ricoeur (2007, 2010), Jörn Rüsen (2010), Paul Veyne (1982) e Hayden White (1994, 2008), para citar apenas alguns, certamente enriqueceria muito o debate proposto por Robert A. Rosenstone, proporcionando-nos uma melhor compreensão da complexidade que envolve o ofício do historiador e o estatuto da sua disciplina.

Ademais, os caminhos da nossa pesquisa também exigiram a leitura de outros trabalhos que abordam as relações entre Cinema e História, notadamente aqueles que se voltam para o tema da “escritura fílmica da história”, tais como o de Alcides Freire Ramos (2002), o de Natalie Zemon Davis (2000) e um interessante artigo de Hayden White (1988), estes dois últimos, aliás, que foram até comentados por Rosenstone em seu livro. Também foi exigida uma leitura de trabalhos específicos da área de Teoria do Cinema, outro campo não muito explorado por Rosenstone, diga-se de passagem, tais como o livro de Jacques Aumont e Michel Marie (2009) e os dois volumes organizados por Fernão Pessoa Ramos (2005), isso sem falar nas importantes contribuições de Bill Nichols (2009) e do já mencionado Fernão Pessoa Ramos (2008) no que concerne à Teoria do Cinema Documentário.

Que o leitor entenda claramente o que fizemos em nossa pesquisa com a inspiração proporcionada pelo livro de Robert A. Rosenstone. Se por um lado a obra “A história nos filmes, os filmes na história” nos inspirou quando da elaboração do nosso projeto de pesquisa de mestrado, por outro, como dissemos anteriormente, uma leitura mais atenta da obra revelou algumas limitações da mesma, como o estreito conceito de “filme histórico” trabalhado por Rosenstone. Nesse sentido, exploramos o caminho apontado pelo autor no que concerne à análise da interpretação histórica presente em um filme, no nosso caso a obra “Céu Aberto”, porém, as ideias presentes em “A história nos filmes, os filmes na história” não funcionaram como uma camisa de força, ou uma precisa ferramenta teórica, pois exploramos a “escritura fílmica da história” em um filme que não é do tipo trabalhado por Rosenstone em seu livro, uma vez que o documentário de João Batista de Andrade procura abordar o seu próprio tempo presente e não um passado distante e já consagrado pela memória coletiva.

Dito isso, quando nos apropriamos da fala de Rosenstone, segundo a qual os cineastas também podem escrever a história, ser historiadores, mas ao mesmo tempo pensamos o tema da “escritura fílmica da história” em um tipo de filme que não foi trabalhado pelo autor em “A história nos filmes, os filmes na história”, o que tentamos fazer foi problematizar a proposta de Rosenstone a partir de nosso próprio repertório cultural.

O estudo do filme “Céu Aberto” como uma forma de “escritura fílmica da história” nos permitiu um avanço nas reflexões iniciadas por Rosenstone, haja vista, por exemplo, que foi possível pensarmos mais profundamente sobre o que é a “História”, qual o objeto do historiador, quais as formas de escrever tal história. Ao analisarmos o documentário de João Batista de Andrade fomos estimulados a pensar a história para além dos limites trabalhados por Rosenstone (limites certamente relacionados ao próprio repertório cultural do autor), ou seja, a história não mais restrita ao estudo do passado.

Questão não abordada por Rosenstone e sobre a qual “Céu Aberto” nos fez pensar foi a da noção de “história imediata” de Jean Lacouture, segundo a qual “Fazer a história imediata é ser Georges-Jacques Danton levado ao cadafalso, falando ao povo de sua relação com a revolução e explicando-lhe o significado da sua morte” (LACOUTURE, 1990, p. 215). A história imediata é

aquela que trata, pois, de acontecimentos de um passado muito recente ou mesmo do tempo presente. Campo de difícil delimitação, a história imediata encontra o seu lugar entre o jornalismo e a enquete sócio histórica, exatamente no âmbito dos meios de comunicação de massa, onde está incluído também o cinema.

A noção de “história imediata” certamente é objeto de polêmica, sobretudo no que diz respeito a temas como o da subjetividade do historiador que pratica tal tipo de história, visto que esse pesquisador não fica imune aos interesses em jogo no seu tempo, bem como o da complexidade que envolve o processo de escrever a história do tempo presente, quando se ignora as consequências dos acontecimentos em andamento. Seja qual for a opinião de cada um acerca dessa modalidade de história, o fato é que, segundo nos parece, o filme “Céu Aberto” está bem próximo da noção de “história imediata” trabalhada por Lacouture, uma vez que a câmera de João Batista de Andrade observa, participa, é ao mesmo tempo testemunha e agente do processo. O próprio diretor esforça-se para construir uma interpretação histórica dos fatos em curso, ao mesmo tempo em que expõe uma sensação de dúvida, o que nos remete aos limites e às potencialidades da história imediata.

O estudo do documentário de João Batista de Andrade permitiu-nos pensar também o papel desempenhado pelo “lugar” de onde uma determinada escrita da história é feita. Nas conhecidas palavras de Michel de Certeau tem-se que,

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função desse lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam. (CERTEAU, 2011, p. 47)

É certo que Certeau refere-se, nesse famoso trecho de sua obra “A Escrita da História”, ao lugar do historiador de ofício, o meio acadêmico, formado pelos “pares”, ou seja, pelos demais historiadores, e repleto de imposições, privilégios, interesses e regras de pesquisa e de escrita que interagem significativamente com a produção intelectual do historiador. O que Certeau problematiza aqui são noções como a de “objetividade” e “verdade absoluta” na narrativa histórica produzida pelo historiador de ofício. Por mais que pareçam lidar objetivamente com o seu tema de estudo, o trabalho dos historiadores sempre responde às perguntas e interesses do seu próprio tempo.

Contudo, mesmo não sendo “Céu Aberto” algo feito por um “historiador de ofício”, a observação de Certeau deve ser levada em conta quando de uma análise do filme, pois apesar da aparência de objetividade da imagem documentária de Batista de Andrade – a câmera estava lá –, o filme é feito a partir do olhar específico do diretor sobre os acontecimentos em andamento, do “lugar” de onde ele filma. A partir disso, se quisermos entender qual a interpretação histórica feita pelo cineasta brasileiro João Batista de Andrade em seu documentário acerca da transição da Ditadura Cívil-Militar Brasileira (1964-1985) para o estado democrático de direito em meados dos anos 1980, é preciso pensarmos o filme dentro do seu lugar de produção. Pelo menos foi isso que tentamos fazer na dissertação “Documentarista-Historiador: a ‘escritura fílmica da história’ no filme ‘Céu Aberto’ (1985), de João Batista de Andrade”. Mas afinal, o que descobrimos com nossa pesquisa? A Trajetória de João Batista de Andrade: Cinema e Televisão

Ao longo de nossos estudos ficou evidenciada a riqueza da trajetória artística, intelectual e política do cineasta brasileiro João Batista de Andrade. De fato, a vida e a obra de Andrade nos estimularam a pensar em uma série de questões que, esperamos, serão discutidas nas páginas que se seguem. Nascido em Ituiutaba, interior de Minas Gerais, em dezembro de 1939, João

Batista de Andrade migrou para a cidade de São Paulo em 1959, onde iniciaria o curso de Engenharia de Produção na Escola Politécnica da USP. Nos anos em que estudou na Universidade de São Paulo, Batista de Andrade dedicou-se não apenas aos estudos, mas também à ação política, ingressando no Partido Comunista Brasileiro – o PCB – e no movimento estudantil. Foi nessa mesma época de vivência em meio ao ambiente universitário, com a participação no movimento estudantil, o marxismo-leninismo e a adesão ao comunismo que o cinema apareceu na vida de João Batista de Andrade como possibilidade de expressão artística, por meio do “Grupo Quatro de Cinema”, do qual fez parte ao lado de Francisco Ramalho Jr.

O Golpe Cívil-Militar de 1964 veio como uma resposta dos setores conservadores da sociedade brasileira a toda a mobilização social existente naquele início dos anos 1960 (com destaque para o movimento estudantil e as Ligas Camponesas), impondo uma dura realidade a um jovem intelectual com as características de Andrade, ligado às esquerdas. Na segunda metade dos anos 1960, Batista de Andrade casou-se e Fernando, o seu primeiro filho, nasceu. Sustentar a família foi um desafio, e Andrade chegou a trabalhar na Fundação Cinemateca Brasileira a convite de Rudá de Andrade. Lá conheceria o expoente crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, bem como cineastas do Cinema Novo como Gustavo Dahl, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto e Zelito Viana. Também conheceu o cineasta Renato Tapajós, com quem trabalhou em alguns projetos. Conviveu ainda com outras personalidades do campo cinematográfico como Roberto Santos, Maurice Capovilla, Thomaz Farkas, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares. Foi nessa seara, com a ditadura já instalada e com o diálogo com diversos profissionais da área de cinema que João Batista de Andrade entrou de vez na carreira de cineasta.

Em 1966, Andrade iniciou as filmagens de seu primeiro filme solo, “Liberdade de Imprensa”, que discutiu a questão apontada pelo título naquela conjuntura específica, com destaque para o debate em relação ao acordo entre o grupo Time-Life e a Rede Globo. Após tal realização, Andrade não parou mais e se tornou autor de uma extensa filmografia. Em 1968 nasceu o segundo filho de Andrade, Vinicius. Para sustentar a família, o cineasta fez dois filmes institucionais, um chamado “Erradicação Cafeeira” e outro sobre a Usiminas. Contudo, o que lhe daria uma maior segurança financeira seria o trabalho como professor de cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP, emprego obtido por meio de Rudá de Andrade. Em 1969 dirigiu “O Filho da Televisão”, episódio do longa-metragem “Em Cada Coração um Punhal”. O seu filme seguinte, “Gamal – O Delírio do Sexo” (1969), gerou polêmica. Estrelada por Paulo César Peréio e Joana Fomm, a obra narra a história de um homem que, após um desentendimento com a mulher, vaga pela cidade.

No início dos anos 1970, ao lado de Jean-Claude Bernardet, foi convidado pela Comissão Estadual de Cinema de São Paulo para realizar uma série de três filmes acerca do cinema paulista intitulada “Panorama do Cinema Paulista”. Nessa ocasião veio o convite de Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão para que Andrade integrasse a equipe do programa telejornalístico “Hora da Notícia”, da TV Cultura. Com a forte repressão política por parte da ditadura e com a derrota do projeto da luta armada naquele início da década de 1970, um programa como o “Hora da Notícia” visava ocupar os espaços possíveis para o exercício da crítica à realidade brasileira, na perspectiva da oposição ao regime autoritário vigente. De fato, o referido programa se ocupava dos problemas sociais do país. As reportagens eram filmadas e exibidas no mesmo dia, em um ritmo ágil de produção. O tom crítico era alcançado pela problematização do que aparecia nos meios de comunicação, ou seja, Andrade procurou não tratar os problemas sociais como caso de polícia – atitude comum no jornalismo da época e no de hoje –, mas desvelar os dramas humanos que estavam por trás de questões relacionadas à segurança pública, moradia, educação, emprego e renda, saúde, transporte público etc.

Por conta dessa proposta de realizar um telejornalismo crítico, o “Hora da Notícia” acabou sofrendo com a censura por parte da ditadura, além de receber críticas vindas de setores conservadores, tanto da própria TV Cultura quanto da sociedade. Aos poucos, os integrantes do

programa foram demitidos e o mesmo saiu do ar. João Batista de Andrade, que trabalhou no referido telejornal por dois anos (1972-1974), foi posteriormente contratado pela TV Globo de São Paulo, juntamente com Fernando Pacheco Jordão.

Na Globo, Andrade produziu reportagens especiais para programas como “Domingo Gente”, “Esporte Espetacular”, “Fantástico” e “Globo Repórter”. Na nova emissora, o cineasta procurou dar continuidade à experiência iniciada na TV Cultura, mas aproveitando os maiores recursos e audiência do canal de Roberto Marinho, que permitiam a produção de filmes de maior metragem que os do “Hora da Notícia”. Sob esse prisma, realizou filmes como “O Jogo do Poder” (1975), sobre a pouco democrática eleição para a presidência do Sport Club Corinthians Paulista, metáfora da eleição para a Presidência da República. Ainda em 1975, Vladimir Herzog, jornalista e amigo pessoal de Batista de Andrade, foi morto dentro das dependências do DOI-CODI de São Paulo, fato que abalou Andrade profundamente.

Em 1977, Batista de Andrade fez “Caso Norte” para a TV Globo, filme que abordou um homicídio na capital paulista, no qual tanto o assassino quanto a vítima eram migrantes nordestinos. Com a câmera filmando de maneira participativa, em constante movimento, e o uso de atores, Batista de Andrade misturou documentário e ficção, procurando desvelar a complexidade e a carga social que envolviam o crime. No mesmo ano o cineasta retornou ao cinema com a obra “Doramundo”, que recebeu financiamento da Embrafilme. O filme era uma adaptação da obra literária homônima de Geraldo Ferraz, e tinha como tema uma série de assassinatos de ferroviários ocorridos em Paranapiacaba. O filme de Andrade foi premiado no Festival de Cinema de Gramado de 1978 em três categorias: melhor filme, melhor diretor e melhor cenografia.

Após a repercussão da obra, Andrade procurou se dedicar exclusivamente à sétima arte, demitindo-se tanto da Globo quanto da ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP). Todavia, o cineasta fazia mais alguns trabalhos para a TV Globo, notadamente para o “Globo Repórter”, como o filme “Wilsinho Galiléia” (1978), que tinha como tema a vida do bandido que dá nome à película, morto pela polícia aos dezoito anos de idade. Mais uma vez, assim como em “Caso Norte”, misturando documentário e ficção, Batista de Andrade elaborou um complexo retrato do criminoso, não focando apenas na crueldade do bandido, mas procurando entender todo o processo de exclusão social que o levou ao mundo do crime e à morte precoce. O filme foi proibido pela censura, mesmo com os esforços da TV Globo para liberá-lo. Seus negativos só seriam recuperados e exibidos ao público muitos anos depois, no Festival É Tudo Verdade de 2002, quando foi bastante elogiado.

Durante a década de 1970, Andrade participou do movimento Cinema de Rua, que produzia filmes sobre transporte, habitação, acidentes de trabalho, migração, periferia urbana e outros relacionados à situação social, política e econômica do país. Perto do final da década, Batista de Andrade dirigiu “Greve!” (1979), sobre o movimento operário na região do ABC paulista. O filme abordou as dificuldades de organização do movimento operário e ganhou o Prêmio Especial do Júri no I Festival do Cinema Latino Americano em Havana. No mesmo ano o cineasta voltou ao tema do movimento operário e de suas dificuldades no filme “Trabalhadores: Presente!” (1979), que rendeu a Andrade o prêmio de melhor diretor em um festival de cinema em Brasília ainda no ano de 1979.

É preciso destacar que naquela época Andrade participou ativamente da criação da APACI – Associação Paulista de Cineastas –, entidade criada para estimular uma melhor partilha dos recursos da Embrafilme. A APACI também tinha como objetivo fortalecer o cinema autoral brasileiro, que sofria com a concorrência de um cinema mais comercial, seja aquele estrangeiro (sobretudo o norte-americano) seja aquele produzido na própria cidade de São Paulo, notadamente na região da “Boca do Lixo”.

Em 1980, Andrade dirigiu “O Homem que Virou Suco”, que conta a história do nordestino Deraldo, que é confundido com um outro nordestino que matara o próprio patrão. Na sua fuga pela cidade de São Paulo, Deraldo (interpretado magistralmente por José Dumont) enfrenta corajosamente as mais variadas formas de opressão, preconceito e obstáculos. Inicialmente, o filme não atraiu o público espectador, contudo, após ganhar a Medalha de Ouro no Festival Internacional de Moscou de 1981, o filme voltou com mais força ao mercado exibidor nacional e fez considerável sucesso, inclusive em cineclubes de todo o Brasil.

Em 1983 o cineasta lançou o longa-metragem “A Próxima Vítima”, estrelado por Antonio Fagundes. O filme conta a história do jornalista David (Fagundes), que investiga uma série de homicídios no bairro do Brás, em São Paulo, em um ambiente de extremas violência e miséria. Ainda nos anos 1980, Batista de Andrade faria dois outros longas. O primeiro deles foi o documentário “Céu Aberto” (1985), sobre o processo da redemocratização brasileira. O filme tem como eixo narrativo a sequência de fatos ligados ao processo de eleição indireta, doença e morte do político mineiro Tancredo Neves. O outro foi “O País dos Tenentes” (1987), estrelado por Paulo Autran, que tinha como tema a perda dos ideais políticos ao contar a história de um militar que, quando jovem, participou do movimento tenentista, mas acabou ao longo de sua vida assumindo uma postura mais conservadora, alinhada aos interesses do capital estrangeiro no país. O filme dividiu a opinião dos críticos à época de seu lançamento, recebendo elogios de um lado e comentários negativos de outro.

Em seguida, Andrade começou a trabalhar em um projeto sobre a vida de seu amigo Vladimir Herzog, contudo, o projeto não foi concretizado pois o diretor não conseguiu apoio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Decepcionado, Andrade saiu da APACI e também do estado de São Paulo. O destino era o interior do país: Doverlândia (Goiás), Barra do Garças (MT) e, posteriormente, Goiânia. Nessa espécie de exílio voluntário no centro-oeste brasileiro, após um período sem fazer cinema, Andrade acabou voltando à sétima arte com o filme “O Cego que Gritava Luz” (1995), obra centrada em um contador de histórias e na narrativa do assassinato de duas meninas, que envolve acontecimentos mais abrangentes.

Em 1999, dirigiu “O Tronco”, premiada adaptação do romance de Bernardo Élis, que narra a disputa pelo poder por grandes fazendeiros e coronéis do início do século em Goiás. Vivendo no estado de Goiás, Andrade foi convidado pelo governador Marconi Perillo para fazer um festival de cinema, o FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental. Também fundou a produtora Oeste Filmes e dirigiu a obra “Rua Seis, Sem Número” (2002), estrelada por Marco Ricca e que conta a história de um homem que caminha pela periferia de Brasília à procura de uma casa que fica na rua que dá nome ao filme, em meio à miséria e à violência.

Em 2005 o cineasta retornou a São Paulo e, no mesmo ano, fez o documentário “Vlado – 30 Anos Depois”, sobre seu amigo Vladimir Herzog. Nos anos de 2005 e 2006 foi secretário de Cultura do governo de Geraldo Alckmim. Em 2006 lançou “Veias e Vinhos”, adaptação do romance de Miguel Jorge. Posteriormente, com coprodução da TV Brasil, dirigiu o documentário “Travessia” em 2008. Candidatou-se pelo PPS – Partido Popular Socialista – a vice-prefeito da capital paulista, em chapa que tinha Soninha Francine como candidata ao cargo de prefeita. Contudo, Andrade e Soninha não conseguiram se eleger naquelas eleições do ano de 2008. Em 2010, nas eleições presidenciais, declarou o seu apoio ao candidato José Serra (do PSDB), contra a candidata do PT, Dilma Rousseff, fato que gerou certo descontentamento entre alguns de seus colegas. No mesmo ano, foi homenageado no 5º Festival Latino-americano de Cinema, em São Paulo. Desligou-se do PPS em 2011, e em 2012 assumiu a presidência do Memorial da América Latina.

Ao longo de toda a sua trajetória, João Batista de Andrade foi cineasta, tendo dirigido filmes de ficção e documentários, escritor – é autor dos livros “Perdido no meio da rua” (1989), “A terra do Deus dará” (1991), “Um olé em Deus” (1997), “Portal dos Sonhos” (2001), “O povo fala” (2002),

este que foi sua tese de doutorado pela USP, “Sozitos: a lenda da Terra Ronca” (2012) e “Confinados: memórias de um tempo sem saídas” (2013) – e também sujeito de atuação institucional no campo cultural. Foi censurado, premiado, elogiado e criticado. Formado politicamente nas esquerdas dos anos 1960, sua longa trajetória foi marcada, sobretudo, pelo cinema, pela televisão e pela política.

É importante dizer que Andrade tem concedido uma série de entrevistas e depoimentos a jornalistas e estudiosos nos quais ele fala a respeito de sua própria trajetória, bem como tece comentários sobre política, cultura, cinema e televisão no Brasil. Em 2004, um depoimento do cineasta dado à jornalista Maria do Rosário Caetano foi publicado sob a forma de livro, no qual Andrade elabora uma memória a respeito de si mesmo e de sua obra. Nesse material (Cf. CAETANO, 2004), é curioso perceber alguns elementos das falas de Andrade. Em primeiro lugar, a efervescência política, social e cultural do início dos anos 1960 é vista como importante em sua formação política, sobretudo com o movimento estudantil, sendo que naquele momento, segundo o cineasta, muitos dos intelectuais de esquerda pensavam estar vivendo um momento revolucionário da história do país, algo que se revelou um ilusão, conforme nos diz o próprio Andrade (Cf. CAETANO, 2004, p. 37-39, 67-68).

É aqui que temos um elemento importante do depoimento de Andrade, a saber, o papel desempenhado pelo golpe civil-militar de 1964. Nas palavras do diretor, “Quando se deu o golpe, anunciado na madrugada do dia primeiro de abril de 1964, pelo líder civil Magalhães Pinto, governador mineiro, o mundo desabou sobre minha ingenuidade” (CAETANO, 2004, p. 79). Mais que isso, com o Golpe, houve uma “terrível sensação de perda, de derrota” (CAETANO, 2004, p. 18), aquele acontecimento foi algo que deixou marcas no cineasta: “eu nunca me livreii desse sentimento de perda. É um sentimento que marca, em meus filmes, a dificuldade da política (ou, quem sabe, da consciência) diante dos fatos, diante da brutalidade e da manipulação” (CAETANO, 2004, p. 19).

O golpe de 1964 é, desse modo, o “marco histórico” que baliza a interpretação de Andrade acerca de sua própria trajetória. Tal fato é visto como o elemento que explica as opções estéticas de Andrade ao longo de boa parte de sua carreira artística, notadamente aquela desenvolvida ao longo dos anos da Ditadura. Como 1964 marcou a tomada do poder por setores aos quais o cineasta se opunha, os anos seguintes deveriam ser dedicados à oposição ao regime. Na narrativa de João Batista de Andrade, todo aquele cotidiano de mobilização política vivido no início do decênio de 1960 foi duramente quebrado pelo golpe, visto como um marco não apenas da história de vida do cineasta, mas também da história do Brasil.

Outro elemento importante do depoimento de Batista de Andrade é o balanço crítico feito pelo cineasta acerca das posturas assumidas pelo PCB naquela conjuntura. O “Partidão”, segundo algumas falas do cineasta, não soube lidar com a realidade imposta pelo golpe de 1964, acabando por se fragmentar em diversos grupos e tendo uma estrutura extremamente baseada na hierarquia (Cf. CAETANO, 2004, p. 85, 121). Por outro lado, apesar das críticas, Batista de Andrade afirma que se manteve fiel ao PCB, em especial no que diz respeito a posição contrária assumida pelo partido à luta armada (Cf. CAETANO, 2004, p. 123-124, 148).

Algo interessante no depoimento de Andrade dado a Maria do Rosário Caetano é a forma como o cineasta trata da sua própria filmografia. Nos seus comentários acerca de filmes como “O Filho da Televisão”, “Gamal – O Delírio do Sexo”, “Wilsinho Galiléia”, “Greve!”, “O Homem que Virou Suco” e tantos outros, percebe-se o esforço do diretor em salientar o tom crítico assumido pelos seus filmes, o diálogo das suas obras com o momento histórico vivido pelo país, os aspectos formais das películas, a interlocução entre ficção e documentário, etc. Ao final do depoimento, Andrade sintetiza assim a sua trajetória:

O cinema precisa se libertar das correntes dos interesses multinacionais, precisa explodir de criatividade e independência, escapar ao controle, rebelar-se contra os monopólios e as imposições. Eu sonho com esse cinema de produção fácil, ágil, que possa viabilizar uma crescente ligação do que fazemos, como cineastas brasileiros, e nosso povo, nosso público, nossa História. É um pouco do que fiz na TV, mas é o que trago desde o primeiro filme, desde Liberdade de Imprensa: um cinema de mais urgência, que busca um espaço de reflexão sobre temas tratados “a quente”. (CAETANO, 2004, p. 399)

Neste trecho o cineasta se mostra preocupado com as dificuldades historicamente enfrentadas pelo cinema brasileiro, a saber, as limitações financeiras e a concorrência com o cinema norte-americano (os interesses multinacionais, os monopólios). Posto isso, o cineasta defende as características de sua filmografia como uma proposta de trabalho e um modelo a ser seguido pelo cinema nacional (um cinema ágil, que discuta temas “a quente”). Aqui, o cineasta descreve a sua trajetória no campo cinematográfico como algo homogêneo: a sua filmografia é pensada como coesa desde o primeiro filme, em uma perspectiva que, a nosso ver, diminui a importância do legado deixado pelo seu trabalho na TV.

Aliás, a relação de Andrade com o meio televisivo é bastante complexa, pois, se por um lado ele trabalhou nesse meio durante os anos 1970, por outro lado em vários momentos o diretor não deixou de fazer críticas à televisão brasileira. Em “O Povo Fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira”, texto que serviu como sua tese de doutorado na USP, João Batista de Andrade critica o fato de a TV brasileira – com destaque para a TV Globo –, ter servido à Ditadura (alienando o povo) e ter se servido da Ditadura (aproveitando os investimentos estatais na área de telecomunicações). Andrade chega a afirmar que “a TV assumiu a cara do regime militar”, criticando também o fato de muitos telejornais da época não terem exibido os problemas sociais do país, mas se deixado levar pelo discurso oficial do “milagre econômico”. O cineasta rememora o seu trabalho no meio televisivo brasileiro, salientando as diferenças entre o telejornalismo feito por ele próprio e aquele que imperava na TV brasileira de modo geral. Produzidas por um “cineasta”, como Andrade sempre faz questão de lembrar, as suas reportagens para a TV durante os anos 1970 foram praticamente um oásis, de acordo com sua narrativa, em meio ao deserto da alienação proporcionada pela grande maioria da programação televisiva da época (Cf. ANDRADE, 2002).

A relação do cineasta com o meio televisivo se revelou um instigante campo de reflexões ao longo de nossa pesquisa, notadamente porque, como demonstraremos na próxima seção deste texto, o filme “Céu Aberto” (1985), nosso objeto de pesquisa, dialoga com a televisão, especialmente com o telejornalismo da época. Sendo assim, passemos agora a uma análise do filme. O filme “Céu Aberto” (1985)

A produção de “Céu Aberto” pode ser pensada dentro do quadro do chamado “cinema de abertura”, conjunto de filmes brasileiros que, segundo Tânia Nunes Davi (2007), foram produzidos entre o fim dos anos 1970 e o início dos anos 1980, dialogando, portanto, com a conjuntura política, social e econômica do Brasil daquele período de transição da ditadura para o estado democrático de direito. Os filmes daquele período traduziram os problemas, as esperanças e as incertezas da população brasileira da época.

Como demonstramos na seção anterior, o cineasta brasileiro João Batista de Andrade teve a sua trajetória artística, intelectual e política realizada ao longo das últimas décadas da história do Brasil. Ao longo de sua vida, Andrade procurou dialogar, por meio de seus filmes, com as transformações em curso na sociedade brasileira. Durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar (1964-1985), participou ativamente da cultura de oposição ao regime, tanto no cinema quanto na televisão. Dessa forma, temos que o ano de 1985, com destaque para os meses que viram o desenrolar do processo de eleição, doença e morte de Tancredo Neves, representou para

o cineasta a oportunidade de filmar o fim da ditadura, regime autoritário contra o qual ele tanto lutou, e o restabelecimento do estado democrático de direito.

No depoimento dado a Maria do Rosário Caetano, o cineasta afirma que entre a ideia de fazer o filme e a organização de toda a infraestrutura necessária para as filmagens (câmera, negativos e equipe) passaram-se apenas dois dias. Contudo, o desejo inicial de fazer um filme sem “correrias” não pôde ser plenamente realizado, já que, segundo o próprio documentarista, a equipe teve até que “parar um avião”, dada a necessidade de uma viagem de “última hora” (Cf. CAETANO, 2004, p. 329-330). Já em entrevista dada pelo cineasta ao jornal “O Globo” em 20 de novembro de 1985, o cineasta afirmou:

Para a câmera de TV, cada quadro é um fato. Era tão grande o número de informações que se precisava passar rapidamente que tudo era transmitido com ansiedade, sem explicação. Eu preferi me debruçar sobre o fato, fazer uma reflexão. Trabalhei muito o significado da imagem. (MAFRA, 1985, não paginado)

O que fica visível é a afirmação do cineasta segundo a qual o filme “Céu Aberto” deveria se afastar do jornalismo televisivo. O documentário não deveria apenas noticiar os fatos, mas fazer uma reflexão mais aprofundada. Voltando ao depoimento dado pelo cineasta à jornalista Maria do Rosário Caetano, temos que mais uma vez Andrade procurou destacar a diferença entre o seu filme e as reportagens televisivas da época:

Eu sempre conversava muito com o Chico Botelho, reafirmando a ideia de um filme que fugisse à reportagem, que não corresse atrás de fatos, que mantivesse uma certa dignidade para os movimentos de câmera, em busca de um cinema mais reflexivo, menos momentâneo, eventualmente mais épico. (CAETANO, 2004, p. 332)

É interessante perceber que mesmo tendo Andrade trabalhado no meio televisivo brasileiro durante os anos 1970, falas como essas deixam transparecer um certo preconceito do cineasta em relação à televisão, vista como algo simplista e alienador, bem diferente do cinema feito por Andrade, este sim “crítico” e “urgente”, segundo as falas do próprio cineasta. Neste ponto, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre os aspectos formais da obra para tentarmos compreender o filme para além do que diz o cineasta.

Tomando como base os apontamentos do teórico brasileiro do cinema documentário Fernão Pessoa Ramos (2008), podemos pensar “Céu Aberto” como um documentário “interativo/reflexivo”. A câmera de João Batista de Andrade sai pelas ruas, bem solta, movimentando-se intensamente. Os vários depoimentos são divergentes. A montagem do filme não é linear/cronológica: o filme começa com o cortejo de Tancredo Neves nas ruas de São Paulo; passa à vigília em frente ao Hospital das Clínicas; posteriormente aos velórios de Tancredo; ao enterro do presidente eleito e, ao fim, à cena de José Sarney subindo a rampa do Palácio do Planalto. E no meio de todas essas sequências temos vários depoimentos, uns foram filmados durante a doença do presidente eleito, já outros foram filmados depois de sua morte, havendo no documentário uma “polifonia” de diversas vozes. Nesses depoimentos, podemos ver o cineasta João Batista de Andrade participando ativamente, fazendo perguntas, instigando, provocando. Mas não é só, temos imagens de cinejornais mostrando um pouco da trajetória do político são-joanense. Os vários pontos de vista a respeito daquele momento histórico aparecem na tela.

Cabe aqui uma importante observação acerca desses “vários pontos de vista” presentes em “Céu Aberto”. O fato de nos mostrar falas divergentes ao longo do filme não significa que o documentarista Batista de Andrade se coloca em um lugar de observação epistemologicamente neutro. Se ele nos apresenta várias falas, ele não o faz sempre da mesma forma. A montagem,

desse ponto de vista, é um recurso usado pelo cineasta para concordar ou discordar de certos depoimentos, pois, o que temos em “Céu Aberto” é a interpretação histórica de Andrade acerca dos fatos ali apresentados.

Essa característica do filme certamente está relacionada à experiência de Andrade no meio televisivo brasileiro dos anos 1970, pois, se lembrarmos a análise feita por Jean-Claude Bernardet a respeito do filme “Liberdade de Imprensa”, o documentário dirigido por João Batista de Andrade durante os primeiros tempos da ditadura, temos que o jornalismo feito durante aquele período desenvolveu a técnica de apresentar várias falas, vários depoimentos, que representavam posturas ideológicas distintas. Com a ausência de narração/locução, o articulista, ou seja, o diretor, o montador, o jornalista, isentava-se de explicitar suas posições ideológicas, posições essas que eram manifestadas, de forma menos direta por meio da montagem dos depoimentos na matéria jornalística (Cf. BERNARDET, 1985, p. 60). Ora, é exatamente isso que se vê em “Céu Aberto”.

Portanto, se por um lado o próprio documentarista, ao falar da produção do filme, procurou salientar as diferenças entre a sua obra e o jornalismo televisivo feito à época dos acontecimentos, por outro lado há que se considerar que “Céu Aberto” estabelece sim um diálogo com a linguagem do jornalismo televisivo. Trata-se, de fato, de algo bastante complexo, como bem mostra uma análise da recepção que a obra teve por parte dos críticos de cinema à época de seu lançamento. Críticos como Aramis Millarch (1985), Marcos Rogatto (1986) e Rubens Ewald Filho (1986), apesar das diferenças entre as perspectivas de análise adotadas, disseram que o documentário não foi lançado no momento adequado. O grande público é visto pelos três críticos como uma massa cansada de tanto ouvir falar em Tancredo Neves, não suportando mais ver Tancredo na televisão e nos jornais. Apesar das qualidades da obra, tais como o olhar crítico do diretor e a ausência de “panfletarismo”, a película teria que enfrentar uma injusta concorrência com as imagens da grande mídia.

De fato, todo o processo de doença e morte de Tancredo foi acompanhado pelos veículos de comunicação de maneira bastante intensa. Segundo Arlindo Machado, uma morte como a de Tancredo já foi vista, quando do seu acontecimento, como um marco para a história do país, visto a importância que o político mineiro teve principalmente nas negociações daquela transição democrática pactuada. As reportagens televisivas a respeito da sua doença e da sua morte, verdadeiras “cerimônias televisivas de exceção”, já começaram a elaborar uma dada memória em torno da figura de Tancredo e daquele momento da história do país (Cf. MACHADO, 2009, p. 139-140).

Ao se voltarem para produções do jornalismo televisivo da época, Douglas Attila Marcelino (2009) e Cássia R. Louro Palha (2007) destacaram que naquela cobertura jornalística houve uma ideia de união nacional em torno de Tancredo Neves, bem como a noção de que aqueles momentos decisivos da redemocratização se davam em um clima de fraternidade, sem contradições no seio da sociedade brasileira. Foi comum também o uso de imagens das pessoas rezando pelo estado de saúde de Tancredo Neves, a narração que destaca a “idolatria” do povo para com Tancredo e os sacrifícios de populares que deixavam os afazeres de suas vidas particulares para acompanhar de perto o estado de saúde do presidente eleito.

São imagens que elaboram uma representação do povo brasileiro como um somatório de várias pessoas que estão unidas pelo fim da ditadura e por Tancredo Neves. Vemos o sofrimento e a fé de um povo que chora, reza e se desespera, tudo em nome de seu líder. Ora, no filme “Céu Aberto” temos depoimentos de diversas pessoas que convergem para a “heroicização” e a “santificação” da imagem de Tancredo Neves; a presença do discurso médico a respeito do estado de saúde do presidente eleito, discurso que conta com a presença de incontáveis termos médicos; o desespero da população devido ao estado de saúde de Tancredo; a religiosidade católica do presidente; a

religiosidade popular, com suas várias religiões, presente nas ruas. Se tivermos em vista os trabalhos de Douglas Attila Marcelino e de Cássia R. Louro Palha, é possível percebermos semelhanças entre o filme de João Batista de Andrade e algumas produções do telejornalismo da época, o que nos permite entender o viés adotado pelos críticos Aramis Millarch, Marcos Rogatto e Rubens Ewald Filho.

Por outro lado, houve na época críticos que destacaram mais as diferenças entre o filme e as reportagens do jornalismo televisivo da época. O jornalista Wilson Cunha publicou uma crítica sobre o filme de Batista de Andrade no "Jornal do Brasil". Nesta crítica, Cunha destacou: o fato de o documentário polemizar alguns pontos da trajetória de Tancredo Neves, por meio de "um caminho próprio" para a interpretação dos acontecimentos; o olhar individual do cineasta a respeito da história política recente do Brasil; a recusa do óbvio e de caminhos seguros; a estrutura incômoda que foge de "qualquer tipo de 'arrepio de civismo'", a recusa do filme em mergulhar em qualquer tipo de ternura; a polifonia e uma "impiedosa montagem sonora" no "flagrante de uma hora nacional" (Cf. CUNHA, 1985, p. 4).

Por sua vez, Edmar Pereira (1986) não se mostrou preocupado se o documentário iria emocionar os espectadores ou obter uma grande bilheteria. O crítico se preocupou apenas com os elementos do filme, com as características da obra. Pereira percebeu como proposta do cineasta o estabelecimento de uma revisão racional, sem sentimentalismos, do passado recente do país. Pereira afirma que há no documentário uma "recusa de cortejar o óbvio", ou seja, o cineasta se esforça por uma visão pessoal dos acontecimentos. Ele também salienta a "montagem inteligente" do filme, que oferece "mais dúvidas do que certezas, mais pessimismo do que entusiasmo", traços, aliás, que distinguem o filme em relação à cobertura televisiva da época.

Como se vê, houve, por um lado, quem chamasse a atenção mais para as semelhanças entre o filme e as reportagens da época enquanto que, por outro lado, alguns – e entre estes o próprio cineasta – destacaram as diferenças. De qualquer forma, a linguagem de "Céu Aberto" é representativa de uma característica marcante do cinema feito por Batista de Andrade, a saber, a "dramaturgia de intervenção", ou seja, a "prática de gerar a realidade que se filmava" (BERNARDET, 1985, p. 67), por meio de procedimentos como questionar o entrevistado, trazer para a frente da câmera um pequeno grupo de populares e fazer uso do corte brusco na montagem.

Tendo em vista os aspectos formais do filme elencados acima, é preciso tecer agora alguns apontamentos sobre o conteúdo da obra. Certamente, essa é uma tarefa difícil pois "Céu Aberto" nos possibilita pensar sobre uma série de temas que concernem à história e à cultura política do Brasil. Nessa perspectiva, tentaremos agora sintetizar alguns aspectos de conteúdo do filme que receberam um exame mais minucioso de nossa parte na dissertação "Documentarista-Historiador: a 'escritura fílmica da história' no filme 'Céu Aberto' (1985), de João Batista de Andrade".

Quando se assiste ao filme "Céu Aberto" chamam a atenção as imagens do povo nas ruas e de suas manifestações religiosas. De fato, segmentos mais amplos da sociedade brasileira, com destaque para as camadas populares, aparecem logo na primeira sequência do filme, na cena do cortejo de Tancredo Neves pelas ruas da cidade de São Paulo (SP) no dia 22 de abril de 1985. Já a vigília pelo estado de saúde de Tancredo Neves, durante a sua internação no Hospital das Clínicas de São Paulo, foi um outro momento que também rendeu ao documentário de João Batista de Andrade algumas instigantes cenas nas quais o povo aparece, mais uma vez, bastante comovido. São imagens das pessoas orando pela melhora do estado de saúde de Tancredo. Vemos na tela os rostos sofridos, desesperados e desamparados de uma população que parece estar perdida. O documentarista assim comenta esta sequência:

Ao filmar o povo ali amontoado, carente, curioso, ouvindo a ladainha médica a respeito da saúde

do Presidente, com os incompreensíveis termos médicos, a visão que eu tinha é que aquele povo é que estava doente, buscando uma cura, uma mão santa que os pudesse livrar do mal crônico da falta de perspectiva. (CAETANO, 2004, p. 330-331)

Contudo, João Batista de Andrade não se contenta em apenas filmar o povo, mas decide também entrevistar alguns populares nas ruas. Um homem diz ao cineasta que “Na realidade, diz um boato que ele tomou um tiro, né? Agora, ninguém sabe a verdade, ninguém fala a real mesmo”.² Outras falas seguem esta mesma linha, em um clima de desconfiança em relação às notícias divulgadas pela imprensa: “Noticiário não quer dizer nada, tá tudo escondido!”, diz um homem. O povo anseia por ver Tancredo Neves: “Nunca ninguém viu ele na televisão doente nem nada. Nunca aconteceu nada que possa ver ele. A gente fica tudo irritado, né? Porque eu quero ver ele doente”, diz uma mulher. Nesta sequência, Tancredo é visto como um homem que, por querer resolver os problemas sociais do país, despertou a fúria dos poderosos, como diz um dos entrevistados:

Posso falar? Olha, sempre que alguém aqui neste país, como em qualquer lugar do mundo, se submete a fazer alguma coisa pela população pobre, tudo pelo povão né... sempre acontece alguma coisa, algum acidente. Os poderosos dão um jeito que esse cara saia fora de circulação, como aconteceu com o Tancredo...

As imagens dos populares exibidas no documentário instigam-nos a pensar no tema da “cordialidade” do povo brasileiro. Aqui, o filme constrói uma reflexão que, a nosso ver, dialoga com a conhecida análise de Sérgio Buarque de Holanda na obra “Raízes do Brasil”. Segundo Holanda, no Brasil as relações sociais e políticas são marcadas por “laços de afeto e de sangue”, ou seja, pelo personalismo, pelo sentimento, pela emoção. Há assim um “desequilíbrio social” em nossa sociedade que é a nossa dificuldade em separar o público do privado. O “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda é o homem brasileiro, incapaz de ser inteiramente formal e ritualístico nas suas relações sociais. O brasileiro é desejoso de um “convívio mais familiar” com as pessoas, especialmente com os socialmente superiores, procura sempre estabelecer uma maior intimidade com o outro (Cf. HOLANDA, 1978, p. 103-108).

A questão em torno do público e do privado na cultura política brasileira recebeu um notável tratamento por parte de Angela de Castro Gomes, segundo a qual há no Brasil um “sistema presidencial plebiscitário”, onde se tem o excesso no reconhecimento de que “há uma certa mística e personalização da função” de presidente da república. Neste modelo, “a figura pessoal do presidente torna-se o centro de fixação e simbolização de todo o poder da República, advogando e recebendo maior legitimidade popular que os outros dois poderes, e até mesmo investindo ‘contra’ eles” (Cf. GOMES, 1998, p. 533). Assim, no imaginário político brasileiro a figura do Executivo aparece com mais destaque e até mesmo legitimidade que as do Legislativo e do Judiciário, o poder de nossos presidentes tem altas doses de personalismo.

Desse ponto de vista, as falas dos populares a respeito de Tancredo Neves que são vistas em “Céu Aberto” podem ser entendidas dentro deste quadro do “presidencialismo plebiscitário”: o político mineiro é visto como bom, único capaz de coordenar as soluções para os problemas do país, responsável pela redemocratização por suas características pessoais. Os demais políticos, por sua vez, certamente estão inseridos no grupo dos “poderosos” que sempre “dão um jeito” para que homens como Tancredo Neves saiam “fora de circulação”, como disse um dos entrevistados.

Naquele contexto de dificuldades da década de 1980, o povo, tal como aparece no filme, se apegava à sua fé, à sua religião, para tentar salvar a vida do seu querido presidente eleito, do seu líder. Aqui, é interessante notar que há, em “Céu Aberto”, a forte presença de várias manifestações religiosas. João Batista de Andrade usa e abusa de imagens e sons que remetem o espectador ao mundo da religião: vemos na tela as imagens de igrejas, pessoas orando desesperadamente pelo estado de saúde de Tancredo, imagens de santos e objetos religiosos. A banda sonora também

registra momentos de intensa religiosidade, tem-se o som de sinos batendo, de música sacra e as vozes das pessoas que rezam e choram. As manifestações religiosas que aparecem em “Céu Aberto” são plurais, e pertencem a credos diversos, contudo, não há como negar a forte presença no filme da fé católica.

Segundo Maria Lucia Montes, no Brasil,

[...] nossas celebrações oficiais, e portanto laicas, num Estado e num país que se querem modernos, podem de repente se transformar em festas cívicas envoltas num halo religioso, marcando momentos em que a vida social adquire um caráter sagrado, ao serem vividos intensamente no plano individual, como experiência íntima, profunda e significativa. Como no nosso catolicismo barroco arcaico, a vida dos grandes e poderosos continua a ser motivo de celebração religiosa no Brasil. Todavia, ao contrário do que ocorria nos tempos coloniais, em que se comemorava a alegria do nascimento e dos desponsórios reais, hoje é sobretudo a morte que se transfigura em motivo de festa, capaz de projetar os ritos da intimidade na vida pública e, inversamente, converter o evento social em celebração íntima da dor, que transforma o luto em festa cívica, de Getúlio Vargas e Tancredo Neves ao cantor sertanejo Leandro, da dupla Leandro e Leonardo, passando por outros heróis como Elis Regina, Ayrton Senna ou os jovens Mamonas Assassinas. É que nesses heróis midiáticos se projeta uma identificação positiva de nós mesmos, de construção tão difícil num país marcado ao longo de tantas décadas recentes pelo signo da crise – econômica, política e social – sob o qual se deu a modernização da sociedade brasileira. (MONTES, 1998, p. 164)

Como se vê, no nosso país, a religião faz a mediação entre o público e o privado, permitindo que a vida social seja vivida no âmbito individual e a projeção da própria intimidade na esfera pública. A herança do catolicismo barroco pode ser vista na forma como lidamos com “grandes personalidades” de nossa sociedade. O exemplo da morte de tais personagens trazido pela autora é interessante porque nestes casos o que se vê é uma grande comoção popular pelo falecido. A morte do famoso é sentida como se fosse de uma pessoa da própria família, o cortejo do corpo pelas ruas da cidade é acompanhado por várias pessoas, em um ato de civismo, tal como podemos ver nas cenas de “Céu Aberto” que nos mostram toda a comoção popular pela morte de Tancredo Neves.

Mediando o público e o privado, as manifestações religiosas são, no Brasil, uma importante forma de ver, interpretar, sentir e agir sobre os acontecimentos sociais. Nas cenas do documentário ora analisado nas quais vemos os membros das camadas populares rezando por Tancredo Neves, temos justamente a representação do catolicismo barroco brasileiro: as pessoas rezam a Deus e aos santos como se estivessem se dirigindo a alguém bem próximo, as esferas pública e privada se misturam por meio da figura de Tancredo. Neste sentido, “Céu Aberto” nos permite pensar na forma como a religião pode ser uma forma de ver o mundo e de lidar com os acontecimentos mais amplos do corpo social.

Ao mesmo tempo, por outro lado, as cenas em que os populares parecem estar em um verdadeiro transe coletivo, ou, como dissera o próprio cineasta, parecem estar “doentes”, precisando de uma “cura” para a sua “falta de perspectiva”, lançam-nos a questão: como podemos pensar a representação de tais manifestações religiosas no filme? Tal questão fica ainda mais interessante quando lembramos a formação política de Batista de Andrade nas veredas do marxismo-leninismo. Afinal de contas, a fé das pessoas que vemos em “Céu Aberto” é um sinal de alienação de tais sujeitos históricos?

Questão complexa e difícil, que exige, certamente, estudos mais aprofundados. Contudo, tentaremos esboçar uma resposta dentro dos limites do presente texto. É preciso dizer, com Michael Löwy, que a conhecida expressão “a religião é o ópio do povo” não foi usada apenas por

Karl Marx, mas também por diversos outros autores, tais como Immanuel Kant, J. G. Herder, Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer, Moses Hess e Heinrich Heine. A análise de Löwy a respeito da presença da questão religiosa na tradição marxista salienta que neste conjunto de textos, com destaque para os escritos por Friedrich Engels, por vezes, o fenômeno religioso foi tratado como algo dual, ao mesmo tempo capaz tanto de legitimar a ordem social vigente, em uma postura reacionária, quanto de criticá-la e protestar contra ela, em uma perspectiva de transformação social (Cf. LÖWY, 2007, p. 298-315).

Posto isso, quando nos voltamos para o filme “Céu Aberto”, temos que há neste documentário uma articulação entre as representações do povo e de suas manifestações religiosas. Se quisermos tentar responder à pergunta se aquelas pessoas que rezam e choram no filme são ou não alienadas pela religião, teremos que elaborar uma resposta a partir da observação da forma como Batista de Andrade filma as pessoas, suas falas, seus gestos e seus comportamentos de imobilismo ou mobilização. Ora, temos no documentário uma representação ambígua das camadas populares. Pensemos nas falas dos populares nas ruas, nas quais vemos o povo insatisfeito com a situação econômica vivenciada naquele momento, a cobrança feita à classe política, a desconfiança em relação ao noticiário e certa raiva com os últimos acontecimentos do país.

Ao se debruçar sobre o tema da cultura popular, a estudiosa brasileira Marilena Chauí afirmou que o popular deve ser compreendido como “capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambiguidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação” (CHAUÍ, 1986, p. 124). Nas falas dos populares registradas em “Céu Aberto” as pessoas mostram suas demandas, a necessidade de se acabar com a crise econômica e social pela qual passavam. São falas que revelam uma desconfiança para com as informações oficiais a respeito do estado de saúde de Tancredo Neves. Todavia, o conformismo também se faz presente, especialmente na fala segundo a qual, sem Tancredo, o país não conseguiria resolver seus problemas, em uma clara definição dos papéis a serem desempenhados pela classe política e pelo povo. O povo deve ter o direito de votar, os políticos devem trabalhar em prol da solução de nossos problemas sociais.

A partir disso, podemos pensar as manifestações religiosas representadas no filme sob um viés parecido de análise: ao mesmo tempo em que rezam por Tancredo Neves, pedindo a Deus que cure a saúde daquele presidente que poderia ser um divisor de águas na história do país, no sentido da justiça social, as orações também demonstram uma rejeição da situação vivida pelo povo naquele momento, com tantas dificuldades. Em suma, temos que o povo brasileiro é representado no documentário de maneira ambígua. Ao mesmo tempo em que vemos pessoas desamparadas, solitárias, precisando do líder, vemos também pessoas que demonstram uma maior capacidade de interpretação dos fatos e de atuação política.

De qualquer forma, na representação ambígua do povo brasileiro, entre o conformismo e a resistência, Batista de Andrade, a nosso ver, parece pender para o lado que pensa as classes populares como um grupo de pessoas que precisa ser guiado por um líder capaz, uma vez que o elemento da alienação não está ausente nessas pessoas. Tal opção talvez esteja relacionada à própria experiência do cineasta em relação à história política do Brasil. Em uma entrevista dada à pesquisadora Cássia R. Louro Palha, o documentarista disse:

O povo para mim tem esse lado. Eu me preparei na juventude quando fiz universidade para viver num país socialista. Essa é a verdade. Então eu acreditei demais naquilo e também idealizei muito o que seria esse socialismo, achava que o socialismo ia resolver o problema da mulher, do negro, das minorias, da pobreza, da opressão. O socialismo seria um paraíso completo, completamente idealizado. Mas eu me preparei para isso, acreditei nisso. O povo seria aquele ente forte, grande capaz de lutar e conquistar aquele paraíso. Então veio o golpe de Estado e ele não só didaticamente quebrou aquela visão ingênua de revolução e tal, mas veio inviabilizar qualquer

progresso, qualquer participação. Então o povo para mim passou a ser aquele ente que foi sufocado pelo golpe. Então como a minha obra é feita praticamente toda ela após o golpe de 64, o povo nos meus filmes está sempre sobre esse clima de gente que foi sacrificada, excluída e mantida na sub-cidadania. (ANDRADE apud PALHA, 2007, f. 93)

Ao longo de sua trajetória a imagem do povo mudou de um ente forte para um ente sufocado, fragilizado. Ora, em "Céu Aberto", as representações do povo, notadamente as carregadas do elemento religioso, denotam exatamente essa condição de exclusão e sub-cidadania. As orações pela saúde de Tancredo, feitas de maneira desesperada, mostram a sofrível condição de vida dessas pessoas após mais de vinte anos de Ditadura. A religião aqui é um suporte, algo que é usado até para tentar mudar o curso dos acontecimentos (salvar Tancredo). Ópio do povo? Talvez não seja apenas isso. A religião é, sobretudo, parte da cultura brasileira, um notável exemplo da não separação entre público e privado, é a forma por meio da qual muitos brasileiros enxergam o mundo. Neste sentido, João Batista de Andrade pensa o povo brasileiro a partir do ponto de vista de um intelectual que, se por um lado, gostaria de ver esse povo exercendo a sua condição de cidadania e a participação política de maneira efetiva, por outro lado, não deixa de reconhecer que o processo histórico brasileiro colocou o povo em um determinado lugar, por vezes tirando-lhe as forças e a capacidade de interpretar a realidade de maneira autônoma e crítica. A fragilidade e as limitações do povo, portanto, não são naturais, mas resultado dos (des)caminhos trilhados pela sociedade brasileira nas últimas décadas.

É preciso dizer que, para um cineasta oriundo do campo das esquerdas e do marxismo-leninismo, o olhar de Andrade sobre o povo brasileiro é o olhar do intelectual que pensa a necessidade do líder político, que deve guiar as massas no sentido do desenvolvimento do processo histórico. Aqui surge a pergunta: na complexa construção do popular em "Céu Aberto", quem seria o líder capaz de guiar esse povo?

Ora, no filme é a figura do político mineiro Tancredo Neves que cumpre essa função de "líder necessário" do povo. No documentário de Batista de Andrade, vários depoimentos dizem respeito à trajetória do político, isso sem falar nas diversas imagens de arquivo (fotografias e cinejornais) que remetem a ele. No que diz respeito às falas sobre Tancredo registradas por Andrade, podemos dividir tais depoimentos em dois grandes grupos. O primeiro reúne aqueles que exaltam a figura de Tancredo Neves: são os depoimentos de Joanino Lebosque, Ulysses Guimarães, Lucília Neves, Fernando Henrique Cardoso e dos vários populares extremamente preocupados com o estado de saúde do presidente, que constroem um discurso que representa Tancredo como um sujeito histórico de atuação exemplar dentro da História recente do Brasil. O político mineiro é tido nessas falas como o grande conciliador no processo de redemocratização em andamento no país, sendo visto como o político responsável pelo movimento de "conciliação nacional" que evitou que o Brasil entrasse em uma guerra civil, além de ser, segundo algumas falas dos populares, o único homem capaz de liderar o processo de mudança na estrutura social e econômica da sociedade brasileira. Neste grupo temos as pessoas que choram e sofrem com a doença do "herói", do "mártir" Tancredo Neves, em cenas de grande carga dramática no filme.

O segundo grupo, por sua vez, reúne falas que se distanciam de uma imagem extremamente positiva de Tancredo. São os depoimentos de Chico Caruso, dos políticos Eduardo Suplicy e Flávio Marcílio, bem como as falas dos jornalistas Etevaldo Dias, Roberto Lopes e Ricardo Noblat. As falas desses atores sociais problematizam a figura de Tancredo, afirmando que o seu caráter conciliador não era representativo de uma personalidade defensora da paz e da harmonia. O Tancredo Neves dessas falas não é o santo salvador e pacificador, mas um homem dotado de um grande talento para o exercício da política, um sujeito que estava inserido nos conflitos em andamento quando da redemocratização do Brasil. As falas dos jornalistas Dias, Lopes e Noblat são importantíssimas, nessa perspectiva de problematização da imagem do "Tancredo conciliador", uma vez que afirmam que o político mineiro chegou a articular um plano de resistência armada em caso de um

golpe militar contra ele.

A trajetória de Tancredo Neves foi marcada por sua atuação e presença em momentos hoje considerados importantes da história do Brasil: o segundo governo de Getúlio Vargas, no início dos anos 1950, o governo de Juscelino Kubitschek, o golpe civil-militar de 1964, os anos da ditadura e o processo da abertura política. Nascido na cidade mineira de São João del-Rei, Tancredo Neves exerceu diversos cargos políticos ao longo de sua vida: foi vereador, deputado estadual, deputado federal, primeiro-ministro, senador e governador do estado de Minas Gerais. Eleito indiretamente para o posto de presidente da República no início de 1985, o primeiro civil eleito para o cargo depois de mais de vinte anos de regime autoritário, Tancredo não tomou posse por conta de uma doença que o acometeu na véspera e que acabaria por levá-lo à morte em abril de 1985.

Podemos dizer que há no filme um embate em torno da imagem de Tancredo Neves, embate esse travado entre aqueles que o elogiam bastante e aqueles que o criticam (ou pelo menos problematizam a sua figura). Desse ponto de vista, temos que o tema da canonização de Tancredo se faz presente em "Céu Aberto". Mas como é a postura de Batista de Andrade a esse respeito? Quando da produção do filme Batista de Andrade se viu em uma complexa situação: se por um lado admirava a figura política de Tancredo Neves (Cf. CAETANO, 2004, p. 327), por outro lado havia a necessidade de fazer um filme com análise crítica em torno dos fatos. Neste sentido, é possível afirmarmos que o documentário problematiza a figura de Tancredo em alguns momentos, mas também se insere no processo de canonização do mesmo em outros momentos. Afinal, Tancredo é no filme o líder necessário. Se não era o melhor dos líderes, dado o seu caráter conciliador, moderado, elitista, era pelo menos melhor que os militares que estavam no poder.

Batista de Andrade reforça a ideia de que Tancredo era o líder necessário quando constrói uma imagem não muito positiva da classe política de modo geral. A noção de diferença entre o presidente eleito em 1985 e os demais políticos pode ser vista na sequência dos depoimentos dos políticos em São João del-Rei, durante o velório de Tancredo. Neste momento de "Céu Aberto", João Batista de Andrade teve a ideia de se aproximar dos políticos e, quando eles começassem a discursar para a câmera, a câmera se afastaria deles, deixando-os falar sozinhos.

Na montagem as falas dos políticos são cortadas. Vemos na tela uma sucessão frenética de planos que mostram os membros da classe política. O som direto das vozes dos políticos é, aos poucos, abafado por um som em "off" de um sino de igreja e de uma música de orquestra. O cineasta deixa registrada uma sensação de confusão e de falta de perspectiva daquele momento. Aqueles políticos não podiam dizer nada que fizesse sentido e, por isso, suas falas são cortadas. O documentarista assim descreve a filmagem e a montagem dessa sequência:

Combinei então com o Geraldo Ribeiro (som) e com o Chico Botelho, que eu chegaria até os políticos com o microfone e perguntaria a eles como é que ficava o país agora. E quando eles 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 peso algum, solução nenhuma. Só perplexidade. O Waltinho (o cineasta Walter Rogério) montou a sequência como uma cacofonia épica, uma maravilha de montagem, cortando os planos em pedaços de até dois ou três fotogramas em muitos momentos. (CAETANO, 2004, p. 335)

Toda essa reflexão que o filme faz em torno da figura de Tancredo Neves está relacionada à própria interpretação feita por Batista de Andrade acerca do processo da redemocratização. Ora, a transição da ditadura para o estado democrático de direito se deu por meio de um consenso entre alguns setores militares e membros da oposição moderada, de qualquer forma, entre integrantes das camadas dirigentes. Tal acordo foi uma estratégia adotada pelas elites para mudar o regime

político e conservar o poder político em suas mãos (Cf. SILVA, 2003).

Uma interessante representação disso no filme é a sequência do velório de Tancredo Neves em Belo Horizonte. A sequência é composta por cenas de uma multidão comovida nas ruas; a população se concentra em frente ao Palácio da Liberdade, onde o corpo de Tancredo está sendo velado; Dona Risoleta Neves, mulher do político morto, faz um discurso para a multidão. De repente, começa um tumulto em frente ao Palácio, a população quer entrar a qualquer custo. A confusão se generaliza, pessoas se empurram nas grades, muitos são prensados, outros tantos desmaiam, alguns conseguem pular os portões, policiais procuram reanimar os desmaiados.

Num determinado momento, a câmera vai para o meio da multidão, e, podemos ver de perto todo desespero e toda a angústia daquela situação. Todavia, o destaque dessa sequência é a montagem alternada que João Batista de Andrade faz: ora a câmera filma o povo de cima para baixo, ora a câmera filma os membros da elite, que assistiam a tudo da sacada do Palácio, de baixo para cima. Vejamos o comentário do diretor sobre essa sequência:

Nós filmávamos essa tragédia quando reparei, na sacada do Palácio, um certo número de pessoas, políticos, gente da elite, observando friamente o que se passava a seus pés, o drama de seu povo. Pedi ao Chico que girasse a câmera para lá, destoando do que faziam as outras câmeras, tomadas, com certa razão, pelo que acontecia nas grades. O resultado, no filme, é a montagem alternada do que acontecia lá embaixo e a postura distante da elite, devidamente protegida pela distância e altura, comentando entre elas, apontando, sem qualquer gesto de solidariedade ou espanto. (CAETANO, 2004, p. 333-334)

A intenção do diretor, ao fazer uso dessa montagem alternada, é exatamente a de mostrar o distanciamento entre as elites e o povo. Enquanto o povo é filmado em todo o seu sofrimento e angústia, a elite é filmada de modo que a vemos extremamente imóvel, fria, não esboçando qualquer sentimento de solidariedade para com o povo. Não há união entre povo e elites. Se ambos querem o retorno da democracia, as demandas populares vão muito mais além, exigindo também o fim das mazelas sociais. Os projetos políticos das elites e do povo são diferentes, a conciliação nacional não existe de fato, os embates continuarão existindo exatamente porque a elite não quer se conciliar com o povo, atendendo a todas as suas demandas. Se houve uma "conciliação", foi uma conciliação apenas entre os membros dos setores dirigentes.

Importante observar que a postura adotada pela câmera de Andrade foi diferente da assumida pelas outras câmeras, aquelas dos canais de TV. Tendo trabalhado no meio televisivo durante os anos 1970, Batista de Andrade conhecia bem os vícios das câmeras de TV, por isso, neste momento do filme, procurou fazer algo diferente, daí o recurso à montagem alternada. Podemos pensar que o filme talvez não tenha sido completamente diferente das imagens da TV, mas quando nos voltamos para a forma da montagem de "Céu Aberto", podemos pensar que ela é um dos meios usados por Andrade para narrar aqueles acontecimentos segundo o seu ponto de vista.

E essa perspectiva é certamente pessimista em relação ao futuro do país. Pensemos na última sequência do filme: a cena de José Sarney subindo a rampa do Palácio do Planalto. Trata-se de uma sequência que é assim descrita pelo próprio cineasta:

A cena deveria ser editada em seguida ao enterro, depois do pesado e exigente discurso de Ulisses Guimarães, cobrando do novo governo o cumprimento das promessas da oposição. A filmagem da subida da rampa foi feita, pois, sob o peso do significado dessas palavras e a imensa expectativa popular. Sarney chega, cercado pela guarda de honra e se prepara para subir. Quase febril, eu mandei o Chico fechar rapidamente a zoom nos pés do Presidente. Os pés, já em detalhe, se movem vagarosamente, como se apenas esperassem nosso sinal, iniciando a subida. "Nossa, meus pés parecem estar pesando uma tonelada" comentou, depois, o Presidente Sarney,

assistindo ao filme, comigo, na sala do Palácio da Alvorada. Realmente. (CAETANO, 2004, p. 336)

O vice de Tancredo Neves, que agora assumiria a presidência em seu lugar, é filmado de costas. Sarney entra no Palácio ao som de uma banda de música, os dragões da independência se movimentam pela rampa. Aos poucos, o som da banda de música vai sendo abafado pelo som ambiente da rua, notadamente o som de veículos em movimento, veículos que começam a atravessar a tela de um lado para o outro. Por meio desse movimento da rua, o documentarista nos sugere que o processo histórico não está acabado, mas que vai continuar. A imagem se congela e os créditos finais começam a subir. O filme termina assim, com um final em aberto, não há certezas sobre o futuro do regime democrático. Nesse sentido, podemos dizer que “Céu Aberto” faz uma interpretação crítica do seu tempo histórico, pensando o passado recente do país, o seu próprio presente e também o futuro do Brasil. Considerações Finais

Para finalizar nossas reflexões sobre o documentário de João Batista de Andrade, podemos dizer que a interpretação histórica presente no filme foi feita a partir da perspectiva de um sujeito histórico formado politicamente no campo das esquerdas, com um histórico de militância no PCB, alguém que lutou contra a ditadura civil-militar e viveu intensamente momentos importantes da recente história brasileira, tendo trabalhado até aquele momento como cineasta e vivido as mudanças ocorridas na sociedade brasileira, com o desenvolvimento do capitalismo e também da indústria cultural no Brasil.

“Céu Aberto” dialoga intimamente com a história do Brasil e suas questões políticas, econômicas, sociais e também culturais. Temos no filme a representação da ambiguidade da cultura política popular em toda a sua complexidade, a religiosidade do povo brasileiro, um mergulho nos problemas vividos pela população brasileira naquela conturbada década de 1980, a figura do líder político necessário (Tancredo Neves), as articulações políticas e os embates existentes naquele processo de redemocratização. O filme compõe, assim, um amplo quadro que retrata a passagem da ditadura civil-militar brasileira, regime com o qual Andrade tanto sofreu e contra o qual ele tanto lutou, para o estado democrático de direito. Pela trajetória de seu autor, podemos pensar que o filme aponta para um horizonte de expectativa no qual há um desejo por uma transformação profunda da realidade social brasileira no futuro, com a democracia, mas que, ao mesmo tempo, consciente da complexidade em torno do processo de redemocratização e das dificuldades a serem enfrentadas a partir da realização de uma transição pactuada, feita “por cima” pelas lideranças e elites políticas, e que, a partir daquele momento não poderia ser encaminhada por um de seus articuladores mais importantes – Tancredo –, não é capaz de olhar para o futuro com muito otimismo.

Um filme feito no “calor da hora”, procurando construir um espaço de reflexão sobre o seu próprio tempo presente, retomando momentos de um passado recente e demonstrando também preocupação com o futuro do país. Ora, tal característica do filme nos remete para a necessidade humana de orientação temporal própria da consciência histórica e que está na base das mais variadas formas de pensamento histórico, seja aquela empreendida pelos chamados historiadores de ofício ou aquelas de outros sujeitos (Cf. RUSEN, 2006, p. 122-123).

É nesse sentido, pensando historicamente, que Andrade escreve a história do Brasil, mais precisamente de um momento muito específico do processo de redemocratização, a partir da figura de Tancredo Neves. O esforço do cineasta é filmar e elaborar tal história sem esperar por um maior afastamento temporal. O tema de “Céu Aberto” não é, portanto, algo ocorrido em um passado distante e já devidamente registrado nos anais da história. O tema deste documentário é a história do tempo presente, “imediata”. João Batista de Andrade é um cineasta que se dedica à escrita de tal história, uma prática que é marcada por dificuldades, afinal de contas, o presente muitas vezes se coloca como algo de difícil análise.

Apesar dessa dificuldade, pensamos que o tempo presente pode sim ser objeto de reflexão, como Andrade demonstrou ser possível em seu filme. Pensar sobre a potencialidade de uma escrita “imediate” da história – seja ela feita por meio da linguagem escrita ou da cinematográfica – significa alargar o horizonte de possibilidades para a prática historiográfica, o que nos permite um avanço em relação à proposta de Robert A. Rosenstone expressa na sua obra “A história nos filmes, os filmes na história”. A escritura fílmica da história não é feita apenas em filmes que tratam de um passado já consagrado como história, mas em outros tipos de filmes que o autor não explora em seu livro. Inserir uma variedade maior de filmes nos estudos acerca das relações entre Cinema e História em que as obras fílmicas não sejam tomadas apenas como documentos exige de nós um maior esforço de reflexão teórica sobre nosso próprio ofício, esforço que Rosenstone não fez em seu livro. Dessa forma, uma reflexão em torno da escrita da história empreendida por Andrade em “Céu Aberto” tem muito a contribuir para o diálogo entre a sétima arte e a disciplina histórica.

E como Andrade realiza tal escrita? Ora, o referido documentário possui uma montagem que não é rigidamente linear, se vale de vários depoimentos, torna visível o fato de ser ele mesmo uma construção, utiliza o corte brusco, faz um amplo uso de imagens de arquivo, usa a montagem alternada, é feito com uma câmera na mão que se movimenta bastante, abre mão do uso da locução.

O filme, por mais que Andrade tenha tentado negar isso, se aproxima sim da linguagem do jornalismo televisivo, apresenta imagens que também foram exploradas pela cobertura televisiva da época em torno dos fatos ligados ao processo de eleição, doença e morte de Tancredo Neves (citamos, como exemplos, o sofrimento do povo e a religiosidade popular). Sob esse prisma, uma reflexão acerca dos aspectos formais do documentário não deve se prender às declarações de seu diretor, pois as falas de João Batista de Andrade sobre o filme, se por um lado são instigantes fontes de pesquisa para o historiador, por outro procuram construir uma imagem da película como algo extraordinariamente singular dentro do campo das manifestações artísticas.

Não estamos aqui tentando reduzir a singularidade de “Céu Aberto”. O filme possui semelhanças mas também diferenças em relação à cobertura televisiva da época, notadamente no que diz respeito à montagem “a posteriori” do filme, pois, se o mesmo foi filmado no calor da hora, as suas cenas foram montadas meses depois dos acontecimentos e não foram exibidas ao público no mesmo dia em que foram feitas.

A singularidade do filme está, a nosso ver, no fato de ele trazer a perspectiva pessoal do próprio cineasta acerca dos eventos filmados, por mais que essa perspectiva dialogue, evidentemente, com os pontos de vista dos personagens presentes no filme e com a bibliografia especializada sobre aquela conjuntura histórica específica. Do ponto de vista da linguagem, João Batista de Andrade se coloca ativamente em seu filme por meio de sua “dramaturgia de intervenção”, a partir da qual ele se manifesta como o diretor do filme, o sujeito que quer entender as nuances daquele momento da história do país. O filme procura, deste modo, interpretar aqueles acontecimentos, compreendê-los, elaborar uma hipótese em torno deles, uma hipótese que, a nosso ver, aponta para a necessidade de uma liderança política naquele momento.

“Céu Aberto” procura construir, enfim, um conhecimento a respeito da redemocratização ao mesmo tempo que tenta responder aos interesses e anseios de seu diretor. O pensamento histórico de Andrade articula a subjetividade do cineasta (pensemos na “dramaturgia de intervenção”) ao mesmo tempo que busca provocar um “efeito de verdade” (pensemos no exemplo da cena em que o cineasta desmente, por meio de fotografias, o General Newton Cruz quanto à questão da participação de militares na política brasileira), procurando moldar uma narrativa cujo conteúdo possa ser tomado como válido pelo espectador, o que nos remete à objetividade em história.

Tendo em vista tais elementos, pensamos que o referido filme aqui analisado nos possibilita uma reflexão acerca da própria escrita da história. “Céu Aberto” não se encaixa nos modelos tradicionalmente estabelecidos para a prática historiográfica, é um filme que trata do seu próprio tempo. Por outro lado, quando o documentário se volta para o passado, é exatamente no intuito de responder às questões que estão colocadas pelo presente. Os depoimentos exibidos no filme, que funcionam como citações, aparecem justamente para articular passado e presente. Ora, tal aspecto da obra não a aproxima do que fazem os historiadores de ofício? Pensamos que sim, e, sob esse prisma, vemos João Batista de Andrade como um documentarista-historiador, o que não significa dizer, é preciso deixar claro, que ele seja totalmente igual a um historiador de ofício, afinal, temos que admitir que nós, historiadores, normalmente não fazemos em nossos textos algo parecido à “dramaturgia de intervenção” do cineasta.

De qualquer forma, a “escritura fílmica da história” empreendida por Andrade em seu documentário aponta para a pluralidade das várias maneiras de se escrever a história. Assim, o referido documentário não é apenas um documento histórico dos anos 1980, mas também uma obra que expressa uma forma de pensamento histórico, o que nos instiga a refletir não apenas sobre a historicidade do filme, mas também acerca dos aspectos teóricos e metodológicos da história enquanto disciplina e forma de conhecimento. Referências Bibliográficas

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

ARISTÓTELES. Poética. 8. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. [S. l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A Análise do Filme. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

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

BLOCH, Marc. Apologia da História, ou, O ofício de historiador. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

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

CERTEAU, Michel de. A Escrita da História. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

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

COSTA, Grace Campos; DIAS, Rodrigo Francisco. O Cinema como Narrativa Histórica: Robert A. Rosenstone e a linguagem histórica fílmica. FÊNIX - Revista de História e Estudos Culturais, vol. 7, ano 7, n. 2, p. 1-10, maio/jun./jul./ago. 2010. ISSN: 1807-6971. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

CUNHA, Wilson. Um olhar que recusa o óbvio. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, c.

1-3, 27 nov. 1985.

DAVI, Tânia Nunes. Subterrâneos do autoritarismo em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos. Uberlândia: EDUFU, 2007.

DAVIS, Natalie Zemon. Slaves on Screen: film and historical vision. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

DIAS, Rodrigo Francisco. Cinema e História: um estudo da redemocratização brasileira a partir do filme Céu Aberto (1985), de João Batista de Andrade. 2011. 121 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

EWALD FILHO, Rubens. “Céu Aberto”. Inteligência, “cabeça aberta”. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 mar. 1986. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

GAY, Peter. O Estilo na História: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

GOMES, Angela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org. do volume.). História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 489-558. v. 4.

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

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. 2. reimpr. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamim. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2011.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques (Org.). A História Nova. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 215-240.

LANGLOIS, Charles V.; SEIGNOBOS, Charles. Introdução aos Estudos Históricos. Tradução de Laerte de Almeida Moraes. São Paulo: Renascença, 1946.

LÖWY, Michael. Marxismo e religião: ópio do povo? In: BORON, Atilio A.; AMADEO, Javier; GONZALEZ, Sabrina. (Orgs.). A Teoria Marxista Hoje: problemas e perspectivas. Buenos Aires: CLACSO, 2007. p. 298-315. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100715073000/boron.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

MACHADO, Arlindo. A Televisão Levada a Sério. 5. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MARCELINO, Douglas Attila. A morte de Tancredo Neves pela TV: algumas reflexões sobre rituais, memória e identidade nacional. Revista Mosaico, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, mar. 2009. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/morte-de-tancredo-neves-pela-tv-algumas-reflexões-sobre-rituais-memória-e-identidade-nacional>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

MAFRA, Antonio. Filme sobre Tancredo está na competição. O Globo, Rio de Janeiro, 20 nov. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I003.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

MILLARCH, Aramis. Os momentos de Tancredo e os vídeos no II FestRio. O Estado do Paraná, Curitiba, 28 nov. 1985. Tablóide, não paginado. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/os-momentos-de-tancredo-os-videos-no-ii-festrio>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. (Coordenador da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Organizadora do volume). História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 63-171. v. 4.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2009.

PALHA, Cássia R. Louro. O Povo e a TV: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985). 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

PEREIRA, Edmar. Céu Aberto, a recusa de cortejar o óbvio. Jornal da Tarde, São Paulo, 20 mar. 1986. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

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

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 2 v.

_____. Mas afinal... o que é mesmo documentário?. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. Tempo e Narrativa. Tradução de Claudia Berliner. Revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Introdução de Hélio Salles Gentil. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 3 v.

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

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

RÜSEN, Jörn. Historiografia comparativa intercultural. In: MALERBA, Jurandir (Org.). A história escrita: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p. 115-137.

_____. Razão Histórica – Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. 1. reimpr. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

_____. Reconstrução do Passado – Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. 1. reimpr. Tradução de Asta-Rose Alcaide. Revisão técnica de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

_____. História Viva – Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. 1. reimpr. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). O Brasil Republicano – O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 243-282. v. 4.

SORLIN, Pierre. La storia nei film: interpretazione del passato. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

VEYNE, Paul. Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. The American Historical Review, Bloomington, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, dez. 1988.

_____. Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. Meta-História: a imaginação histórica do Século XIX. 2. ed. 1. reimpr. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

[1](#) Doutorando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU). Professor da Escola Estadual Messias Pedreiro (Uberlândia-MG). Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac).

[2](#) Trecho transcrito diretamente do filme “Céu Aberto”. [Transcrição nossa. Não publicado]. Todos os trechos citados são retirados do referido filme, salvo quando a citação vier indicada por referência bibliográfica específica.

Bang bang no cinema brasileiro: os possíveis diálogos entre Glauber Rocha e Lima Barreto no cinema de cangaço

Anderson Rodrigues Neves[1](#)

Nosso interesse pela relação entre História e Cinema, bem como as preocupações que amparam nossas pesquisas, foi consolidando-se, paulatinamente, desde o primeiro contato com os trabalhos do Professor Alcides Freire Ramos, que resultou em dois projetos de Iniciação Científica, financiados pelo CNPq, a monografia de conclusão do curso de graduação e a dissertação de mestrado.

Inicialmente, trabalhamos num projeto que abordou Glauber Rocha e o movimento do Cinema Novo através do filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, produzido em 1969, em meio à ditadura militar, o que nos levou a analisar: as resistências à ordem de censura, imposta pelo AI-5, e mais especificamente o movimento do Cinema Novo.

Em contato com a bibliografia referente ao cinema de cangaço e principalmente com o trabalho de autores que analisam e discutem o cinema brasileiro, percebemos uma grande tendência de supervalorização do Cinema Novo em detrimento de outros movimentos, como as chanchadas e as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

No artigo final resultante da pesquisa desenvolvida na iniciação científica (2009-2010) pensamos a relação cinema e história, elencando as questões como: o ideário político de Glauber Rocha, as resistências à ditadura militar, a arte enquanto forma de resistência, o cinema enquanto mecanismo de poder, a difusão de ideias e a estética adotada pelo autor para trabalhar todas essas questões.

O movimento do Cinema Novo foi, sem dúvida, importantíssimo para o cinema nacional como um todo, ora por apontar a possibilidade de um cinema genuinamente brasileiro, ora pela análise e discussão de questões sociais acerca das relações no interior do Brasil. No entanto, nos foi preocupante a relação que muitos autores e críticos do cinema brasileiro estabelecem com o Cinema Novo, como se tratasse de algo acima de tudo que já fora feito até então, como uma vanguarda e resistência ao imperialismo e à influência estrangeira em nossa sétima arte.

Diante desse contexto, lançamos olhares para o fato de o tema cangaço ter conquistado um espaço significativo no cinema nacional, principalmente após o filme “O Cangaceiro” (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto. Esse filme comporta severas críticas tecidas pelos cinema-novistas, por aproximar-se, e muito, da estética do western, famosa devido aos filmes de faroeste, o chamado banguê-banguê. O que constatamos, em nossas pesquisas, é que o cinema de cangaço de Glauber Rocha (entende-se “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e “Deus e o diabo na terra do sol”), em termos formais, muito se aproxima do western, o que não desvaloriza em hipótese alguma os trabalhos do diretor, mas, pareceu-nos que a supervalorização do movimento do Cinema Novo.

Com relação ao cinema nacional e ao movimento do Cinema Novo, Alcides Freire Ramos afirma:

[...] temos os cineastas vinculados ao Cinema Novo que, a pouco e pouco, estavam abandonando posturas mais autorais e deixando de lado a chamada “estética da fome”, em favor de modelos oriundos da grande indústria cinematográfica. Ao lado disso, denunciavam em altos brados a ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, demonstravam grande desprezo pelo trabalho na televisão e, por isso mesmo, aplaudiram a fundação da Embrafilme (em 1969), que poderia ajudar a produção/distribuição de filmes de custo mais elevados. Do ponto de vista político, estavam abrindo mão de ideias mais radicais (ou “revolucionárias”). Tornaram-se, portanto, “reformistas” e apostaram na “Resistência Democrática”, que é uma forma mais branda de enfrentamento contra a ditadura militar. É certo que foram tolhidos pela censura federal e tiveram que lutar pela liberação de muitos de seus filmes. Na prática, porém, parecem ter sido cooptados pelos ideólogos da ditadura militar. (RAMOS, 2009, p. 43)

Pensando o Cinema Novo como uma corrente que comporta acertos e erros, sem tomar as produções geradas sob suas propostas como o único referencial do bom cinema brasileiro, foi tecido um novo projeto de Iniciação Científica, a partir do qual esboçamos uma análise, livre de preconceitos, acerca da obra cinematográfica “O Cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, e sua aproximação formal com o gênero western.

A influência do western não pode ser simplificada ou reduzida a partir de sua inquestionável popularidade junto ao grande público, já que são perceptíveis as incorporações de seus elementos por parte de diversos centros de produção cinematográfica. O diálogo com a estética adotada pelo western não fica restrito ao Brasil, pois esse movimento adentra as fronteiras europeias e conquista o interesse, por exemplo, de grandes cineastas italianos.

No decorrer dos trabalhos, percebemos que Lima Barreto constituiu um marco na cinematografia brasileira ao filmar “O Cangaceiro”. Vale lembrar que tal obra foi urdida com o amparo teórico dos trabalhos de Euclides da Cunha. Ela nos mostra as condições hostis do sertão nordestino e apresenta a degeneração da raça humana, à luz do nordeste árido brasileiro, retratado como um lugar de homens valentes, representantes do “verdadeiro Brasil”.

Há que se entender que o sertão já havia sido representado como o lugar da brasilidade, no qual habitam os homens bravos. Fez-se necessário trabalharmos com a relação estabelecida, nesse período, entre o cinema e a literatura. Percebemos que a dicotomia entre o sertão e o progresso, lugar-comum em filmes de faroeste, tão bem representada na obra de Lima Barreto, com

destaque para a sequência inicial, na qual Capitão Galdino, cangaceiro que, tal como Lampião, governa o sertão, impede o serviço de medição para abertura de uma estrada de rodagem. Tais questões já vinham sendo trabalhadas na literatura nacional: o cinema faz, então, um movimento de “incorporação” dessas discussões para projetá-las no telão.²

Os contrapontos do filme de Lima Barreto parecem estar relacionados à ausência ou presença de instrução dos personagens que nos são apresentados: Teodoro, o mocinho da estória, é instruído, pois estudou em colégio de padres. Devido a essa instrução, a personagem demonstra descontentamento frente a algumas ações de Galdino, o vilão da estória. Assim, percebemos o uso da educação/instrução enquanto fator diferenciador entre os que apresentam e os que não apresentam uma conduta bem orientada.

Assim como o western, a forma brasileira denominada “nordestern” pareceu-nos não almejar uma precisão histórica, pois não apresenta intenção de reconstruir fatos tomados como verdade da história. Temos uma obra de ficção, o que não é diferente nos trabalhos de Glauber Rocha, na qual se pretende evidenciar as discrepâncias entre o sul, que representa a civilidade e a instrução, e o nordeste, local que comporta o atraso e para o qual se voltam os olhares na busca de uma origem nacional, questão essa já presente em diversos trabalhos desde o início da República -, tomando o sertanejo como um bravo e exótico personagem.

Diante dessas questões, procuramos não supervalorizar o trabalho de Barreto, como outrora diversos autores fizeram com as obras do Cinema Novo, mas sim pensar as “realidades” de cada produção, bem como suas limitações e propostas. Procuramos questionar as propostas e motivações de cada trabalho, levando-se em conta suas singularidades e o contexto no qual se amparam.

Ora, um estudo histórico que se propõe a dialogar com obras cinematográficas não pode se prender em preconceitos. Ainda vale lembrar que, formalmente, os filmes de Rocha e os de Barreto se aproximam em diversas ocasiões. Nossos trabalhos pautaram-se, naquele momento, em problematizar questões materiais de construção, o ideário político dos autores e o momento histórico no qual cada obra é pensada.

Sobre a relação do historiador de ofício com as fontes fílmicas, no processo de construção do pensamento histórico, Rosenstone afirma:

[...] relação entre filme histórico, especialmente o filme histórico dramático, e a história escrita. E, como nós não conseguimos fazer com que isso funcione, ninguém mais consegue. Quando falo de percorrer o caminho de trás para frente, andar de lado ou estar desalinhado, quero dizer o seguinte: há 25 anos, ou desde que os historiadores começaram a pensar ou escrever sobre filmes históricos estamos essencialmente tentando fazer com que o longa-metragem dramático se adapte às convenções da história tradicional, encaixar à força o que vemos em um molde criado pelo discurso escrito para si mesmo. Uma abordagem desse tipo garante que a história nos filmes seja vista como uma maneira em grande parte corrompida e trivial de representar o passado. Aqueles dentre nós que desejaram se manifestar a favor dos filmes históricos muitas vezes se viram em uma posição defensiva, explicando os erros e invenções dos cineastas a colegas, jornalistas e estudantes céticos. (ROSENSTONE, 2010, p. 61)

Em nossas pesquisas, não buscamos e nem pretendemos encontrar a verdade histórica a partir das fontes que elencamos, mas refletir sobre sua historicidade, bem como sobre suas pretensões e possibilidades de abordagem, sem perder de vista os argumentos que utilizam e as suas possíveis conotações frente a um contexto particular.

O filme “O Cangaceiro”, ainda que trabalhe com a questão do nordeste, foi filmado em São Paulo,

nos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz³. A incorporação de cavalos, o que confere um tom mais aventuroso ao filme, e o encontro de Teodoro com um indígena que desce um rio à canoa em meio a um cenário no qual se encontra presente o bioma caatinga, são considerados erros gritantes na obra de Barreto.

Por outro lado, vale ressaltar que, internacionalmente, o Cinema Novo não se insere em um espaço vazio, mas confronta-se com o horizonte de aberto por Lima Barreto, a partir do qual as representações do homem e das paisagens nordestinas compuseram o imaginário europeu sobre o Brasil dos anos 50 e 60, incluindo no campo das representações cinematográficas a noção de cangaço e de sertão como partes constituintes do Brasil.

Sobre a importância e o diálogo entre as obras de Glauber Rocha e Lima Barreto, Siega aponta:

Glauber Rocha reconhece que é Lima Barreto a inaugurar o cangaço como gênero cinematográfico no Brasil, ressaltando o atraso com que o sertão irrompe nas telas em relação à literatura. É categórico, porém, ao afirmar que o diretor de *O Cangaceiro* não entendeu o romance nordestino, realizando somente uma trama de aventuras convencional e que, cinematograficamente, o “cangaço como forma de rebeldia” ainda não tinha acontecido [...] Lima Barreto é desacreditado enquanto precedente cinematográfico e dissociado de uma tradição cultural – o romance nordestino – que, em *A estética da fome*, Glauber fará confluir diretamente no movimento. Com essa operação, o cineasta desatrela o Cinema Novo da tradição de cinema popular que o precedera para ligá-lo através da literatura, à tradição intelectual nacional [...]. (SIEGA, 2009, p. 163)

Essa ação de desatrelar o Cinema Novo da tradição popular é, talvez, a gênese de nossas preocupações. Não se pretende questionar a genialidade de Glauber Rocha, quesito este que foge à nossa proposta, mas refletir sobre o papel deste diretor cinema-novista em meio a um amplo processo de construção do cinema nacional, do qual ele não pode ser isolado.

As formas do western estão tanto no filme de Lima Barreto quanto nos filmes de Glauber Rocha, como nos foi possível constatar. A motivação, destarte, foi problematizar e entender as relações e propostas estabelecidas por esses autores em suas produções.

Nesse ínterim, o projeto de dissertação de mestrado foi pensado a partir de uma série de inquietações que nasceram do contato com trabalhos de autores que se debruçam sobre a temática do cinema. E, seguindo as pesquisas iniciadas durante a graduação, pretendemos compreender as motivações pelas quais alguns desses autores tendem a classificar um conjunto restrito de obras fílmicas, formando uma hierarquia dentre os movimentos cinematográficos brasileiros.

As obras selecionadas para buscarmos compreender essa sobreposição foram: “*O Cangaceiro*” (1953) de Lima Barreto, “*Deus e o diabo na terra do sol*” (1964) e “*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*” (1969) de Glauber Rocha, por percebermos neles a constituição de uma historiografia sobre as mesmas, a qual – em grande parte das análises que tivemos contato – supervaloriza os trabalhos de Rocha, em detrimento aos de Lima Barreto. A fundamentação por parte desses autores está, sobretudo, na contextualização da obra com seu momento de produção, mesmo que, em alguns casos, podemos perceber argumentos diversos para essa verticalização.

As obras que utilizamos apresentam uma temática comum: o cangaço. Todavia, cada qual apresenta suas singularidades. “*O Cangaceiro*” é comumente criticado como, tão somente, um produto mimético da indústria cultural; por outro lado, “*Deus e o diabo na terra do sol*” geralmente é avaliado como uma obra de arte capaz de retratar a realidade latino-americana –

partindo do pressuposto de que nas produções dos partidários do Cinema Novo estivessem levantadas denúncias de verdadeiras questões revolucionárias terceiro-mundistas. Portanto, em diversos trabalhos que tivemos contato a obra de Glauber Rocha é tomada e analisada por um viés político partidário e, ao mesmo tempo, colocada como superior à obra de Lima Barreto.

Nossas inquietações nasceram, contudo, a partir dos questionamentos sobre as motivações para a referida hierarquização. Se, ainda que de maneira primária, fizemos uma simples comparação formal entre essas duas obras fílmicas, percebemos que, em diversas cenas, poderíamos ver as imagens de um filme no outro – convergência esta, por vezes, desconcertante.

Apesar das nossas constatações iniciais, é de fundamental importância salientarmos, por outro lado, que a referida hierarquização ocorreu, inicialmente, por iniciativa dos próprios cineastas e críticos vinculados ao movimento cinema-novista, sendo que os militantes e intelectuais – percebendo a necessidade de afirmarem-se como referência de qualidade no cinema nacional – buscaram, de forma eficaz, diminuir o prestígio das produções que não foram feitas dentro do movimento. Diante de tal quadro, percebemos, desta forma, o perigo de aceitarmos ainda hoje, no campo da historiografia, um projeto que não nos cabe pura e simplesmente tomar como um dado a priori, pois desconsidera ou desprestigia de antemão tudo que não adota a perspectiva da “estética da fome”, cara ao Cinema Novo.

Destarte, percebemos um movimento de afirmação que foi construído por intermédio de uma militância no interior do próprio Cinema Novo, o que nos levou à hipótese de que a pirâmide hierárquica da história do cinema brasileiro – tendo no ápice os filmes produzidos dentro do movimento cinema-novista – não é um dado, mas sim, uma “construção”, que tem sido tomada por alguns historiadores do cinema brasileiro como verdade natural, consolidando-se como matriz interpretativa do que identificaria de modo definitivo o cinema nacional.

Nossas indagações vão de encontro às assertivas que validam essa matriz, uma vez que, se compararmos as matrizes formais de filmagem e montagem das referidas obras que visitam o cinema de cangaço, perceberemos inúmeras convergências entre a obra de Glauber Rocha e Lima Barreto. Nesse ínterim, ficou-nos evidente a existência de um conjunto de “mecanismos discursivos” que praticamente canonizam a obra de Glauber – sendo que essa estratégia foi largamente utilizada pelos partidários do movimento em que Rocha estava inserido – para conferir maior valor a suas obras em relação às dos cineastas anteriores, sobretudo quando se trata dos filmes “Deus e o diabo na terra do sol” e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, entendidos como superiores a “O Cangaceiro” – ainda que “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” tenha sofrido críticas negativas que não foram tecidas em relação a “Deus e o diabo na terra do sol”.

É notória a adoção – por parte de alguns críticos, teóricos da comunicação e historiadores – dos pressupostos utilizados de maneira veemente pela militância dos partidários do movimento cinema-novista, embora, de maneira bastante clara, nos seja perceptível nas obras fílmicas a adoção das mesmas referências formais comuns ao gênero western. A suposta criação de um referencial estético genuinamente brasileiro batizado com o nome de “estética da fome” só pôde afirmar-se, a princípio, atacando seus predecessores.

Vejamos, portanto, um exemplo de tal historiografia. Segundo Ismail Xavier, em sua obra “Sertão Mar” (2007), encontramos nos filmes de Glauber Rocha alegorias das contradições sociais que conduzem para a rebeldia revolucionária, sendo esse o momento da “práxis”. Quando Xavier trata, por sua vez, da obra de Lima Barreto, o autor não problematiza a violência como práxis, afirmando que, na produção de Barreto, o cangaço é folclorizado, retratado em sua peculiaridade e barbaridade apenas para levar ao público um exemplar do exotismo brasileiro. Supomos que, para chegar a esse posicionamento, Xavier corrobora com a defesa de que o Cinema Novo faz uso

da violência considerada revolucionária antes de ser primitiva, pois o movimento seria o representante dos “interesses brasileiros” ao negar o imperialismo.

A partir de tal hierarquia construída, percebemos o seguinte quadro: em um extremo (inferior), a companhia cinematográfica Vera Cruz – companhia na qual foi produzido “O Cangaceiro” de Lima Barreto –, considerada como um cinema industrial que, a partir da exploração de temas brasileiros, teria qualidade para ser equiparada ao grande cinema mundial; do outro lado, o Cinema Novo, entendido como um cinema revolucionário, que nega ao imperialismo, propondo a criação de uma estética cinematográfica que represente a nação, em atitude de rompimento da tradição do cinema feito até então no país. Posto isso, as produções cinema-novistas passam a ser consideradas como genuínos representantes da cultura nacional, consolidando-se, no meio acadêmico, a ideia de que este movimento representa a identidade de um povo: brasileiro e terceiro-mundista.

A partir do desejo de aproximar as obras em seus possíveis diálogos, pretendemos seguir o caminho inverso realizado por tal historiografia. Preferimos evidenciar, desta forma, seus pontos de convergência – e não apenas suas rupturas tomadas como dados a priori. Seria possível evidenciar tal convergência a partir do momento de produção e exibição inicial destas obras? Para testar esta possibilidade, entramos em contato com um texto assinado por Paula Siega, onde a autora nos adverte:

A estética da recepção surge no âmbito das teorias literárias como reação aos tradicionais modelos de análise marxista e formalista, e tem como principal teórico Hans Robert Jauss (1969), que propõe um caminho de mediação entre a história e a representação. Ocupando um campo até então pouco explorado, o da leitura, Jauss trabalha com as ideias de experiência estética (momento de fruição da obra) e horizontes de expectativas (conjunto de referenciais do receptor compartilhados pelo autor para serem por ele confirmados ou negados), responsáveis pela determinação do senso de uma obra através de uma cadeia de referenciais que, ao longo do tempo, vão definindo seu papel histórico e seu grau de elaboração artística. (SIEGA, 2008, p. 1)

*

O livro “Olhares Dissertativos: Cinema - Crítica - Teatro”; reúne textos de diferentes autores que desenvolveram recentemente pesquisas de Mestrado junto ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura - NEHAC da Universidade Federal de Uberlândia. Assim, o campo de análise dos capítulos desta coletânea envolve as discussões atinentes ao binômio História/Arte. Organizado por Rodrigo Francisco Dias e Talitta Tatiane Martins Freitas, este livro apresenta algumas reflexões acerca do Cinema, da Crítica e do Teatro, na perspectiva da História Social da Arte. Em seus pouco mais de vinte anos de existência, o NEHAC tem contribuído com o debate historiográfico por meio de pesquisas que estabelecem um diálogo entre a história e as diversas linguagens artísticas. Assim, “Olhares Dissertativos” oferece uma pequena e instigante amostra dos estudos desenvolvidos pelo NEHAC nos últimos anos. □

Cats blissful eyes Ebooks - haveperne.ml Ebooks - 3D Flash Memories From Springer book review.
3D Flash Rick's Amazon Store - Olhares dissertativos:: Cinema - Crítica - Teatro (Portuguese Edition)
Olhares dissertativos: Cinema - Crítica - Teatro - Amazon.ca - Solo estando tu jureme spanish

edition. Well of sacrifice. Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition. Die entwicklung der growohnsiedlungen Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition Ebooks - Facebook Bedlam zombie bedtime stories book 4 Ebooks - Pape francois cette conomie qui tue essais religieux divers french edition. The voyage of Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition. Porcelaine t03 spanish edition. War of the worlds frontlines wells unleashed book 1. Great southland gold book 4 truly yours digital editions 500 Ebooks - Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition. Club valhalla a viking time travel romance. Una oportunidad nica spanish edition. Hold on to the Great southland gold book 4 truly yours digital editions 500 Ebooks - Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition. Fabricacion de productos derivados de corcho natural y aglomerado compuesto mama0309 Cinemas Millenium Pombal - Home - Black shadows gather the colors of fate book 1. Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition. Gigonomics a field guide for freelancers in the gig Olhares Críticos » MITsp - Alles was mein kleiner sohn ber die welt wissen muss german edition. Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition. The sea monster book 9 Francine a collection of dead ends and other oddities Ebooks - Bad boys wrestling head to head ppv bad boys wrestling book 10. Secretos del Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition. Whitney Shawnas chance the shawna trilogy book 3 Ebooks - Grandmas snowflakes a book about the seasons. Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition. Sus primeras vacaciones en crucero consejos Bedlam zombie bedtime stories book 4 Ebooks - Avrei voluto essere ucciso da clint eastwood gli emersi italian edition. Easy selfhelp Olhares dissertativos cinema critica teatro portuguese edition. Julia child a

Relevant Books

[[DOWNLOAD](#)] - Book Clinical Radiation Oncology E-Book pdf

[[DOWNLOAD](#)] - Keep It Simple Golf - Constructive Practice online

[[DOWNLOAD](#)] - Ebook Experimental Researches Concerning the Philosophy of Permanent Colours: And the Best Means of Producing Them, by Dyeing, Calico Printing, &c pdf

[[DOWNLOAD](#)] - Read Izzy and the Messed Up Mower

[[DOWNLOAD](#)] - Download Recruit, Inspire & Retain: How to create a company culture to grow your business free

