

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

O cinema de João Batista de Andrade e a resistência à ditadura militar brasileira: análise e interpretação de "Doramundo" (1977) e "O Homem que Virou Suco" (1980)

Alcides Freire Ramos*

RESUMO: Neste artigo, dois filmes do diretor João Batista de Andrade, *Doramundo* e *O Homem Que Virou Suco*, são analisados de modo a salientar os seus contornos estéticos e políticos e os problemas enfrentados pelas propostas desse artista.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema e História – Cinema Brasileiro – João Batista de Andrade.

ABSTRACT: In this article, two João Batista de Andrade's films, *Doramundo* and *O Homem Que Virou Suco*, are analyzed in order to point out the impact and troubles confronted by aesthetics and politics proposals of this artist.

KEYWORDS: Cinema and History – Brazilian Cinema – João Batista de Andrade.

A trajetória cinematográfica de João Batista de Andrade inicia-se como desdobramento de sua participação no movimento estudantil na cidade de São Paulo. Nascido em Ituiutaba, cidade do triângulo mineiro, muito cedo demonstrou interesse por questões políticas. Ainda na adolescência entra em contato com as obras fundamentais do pensamento marxista. Posteriormente, transferiu-se para Belo Horizonte e, em seguida, para a capital paulista com o objetivo de prestar o concurso vestibular para o curso de Engenharia da Escola Politécnica da USP.

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

* Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia – MG. Esta comunicação é resultante de pesquisa, ora em andamento, financiada pelo CNPq.

Ao lado disso, tentaram um outro projeto: um documentário sobre o Teatro Popular Nacional, criado por Ruth Escobar. Este também ficou inacabado.

Nesta época, graças às intensas atividades cineclubísticas, João Batista recebeu influências do cinema polonês, especialmente de Wadja, da Nouvelle-Vague, do neo-realismo italiano e do cinema latino-americano, particularmente do documentarista argentino Fernando Birri que teve a oportunidade de conhecer pessoalmente por intermédio do jornalista Vladimir Herzog e do cineasta Maurice Capovilla. Essas atividades cineclubísticas, que se mostram tão importantes em sua formação, serão investigadas de maneira mais profunda ao longo desta pesquisa.

Em 1966, com patrocínio do movimento estudantil (especialmente do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e do *Jornal Amanhã*), Andrade realizou *Liberdade de imprensa* que foi o seu primeiro filme, um documentário de média metragem. Em nossa pesquisa procuraremos demonstrar que se trata de um esforço em problematizar a posição do diretor em face da matéria a ser retratada, isto é, ao invés de uma postura documental que busca a neutralidade, percebe-se algo que é muito valorizado atualmente, particularmente com a cinematografia de Eduardo Coutinho.

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

Apesar das dificuldades econômicas e políticas, Batista de Andrade e Francisco Ramalho montaram a produtora de cinema TECLA. A produção de estréia foi *Anuska, manequim e mulher* (1968), dirigida por Ramalho. Em seguida, embora o ambiente fortemente repressivo do pós-AI-5 já se fizesse sentir, J. B. de Andrade dirigiu *O filho da televisão* (episódio de *Em cada coração um punhal*). Ao lado disso, dirigiu também seu primeiro longa-metragem de ficção, *Gamal, o delírio do sexo*. Fazem parte do elenco Joana Fomm, Paulo Cesar Pereio, Lorival Pariz, Fernando Peixoto, Samuca, Flavio Santiago. Por esse filme recebeu o prêmio AIR France de melhor diretor em 1970. Na realidade, nessa obra percebe-se a presença de estratégias discursivas alegóricas que procuram discutir a repressão política imposta pela ditadura militar e seu impacto sobre os intelectuais.

Como se vê, J. B. de Andrade, na passagem dos anos 1960 para 1970, estava enfrentando grandes transformações (sociais, políticas e culturais) que exigiam novos posicionamentos âmbito pessoal/profissional.

Este tipo de representação, sem dúvida, assume-se como alegórica, isto é, não é transparente e tem perspectiva globalizante. Por meio da estratégia da agressão, *Gamal, o delírio do sexo* filia-se, grosso modo, à *estética do lixo* que é uma radicalização da *estética da fome*. Do ponto de vista estético-formal, a espessura do universo ficcional de *Gamal, o delírio do sexo* é sempre densa, embora fragmentada, com personagens desesperados e agonizantes. J. B. de Andrade, embora freqüentador da Boca e com uma produção que nitidamente se aproxima da estética marginal, afasta-se, porém, em alguns aspectos do panorama desta proposta cinematográfica. Talvez a distinção se localize mais no nível narrativo.

Isto é particularmente forte em *Gamal, o delírio do sexo*, filme que é percorrido de ponta a ponta por berros angustiantes, sem que haja, ao nível da própria diegese, uma motivação para tal. O dilaceramento e a ação gratuita coincidem para transformar o filme num estilhaço fragmentário em que determinadas personagens “tipificadas” tentam se cristalizar, mas acabam diluídas por uma narrativa onde o centro funcional parece estar localizado na expressão de uma agonia absoluta, sem fundo nem causa. A dimensão do “horror” à abjeção, aparentemente incomensurável, tem aí uma de suas expressões mais típicas¹. Fundamentalmente, trata-se de uma *representação alegórica do subdesenvolvimento brasileiro com pitadas de contracultura*.

Por outro lado, as vicissitudes do engajamento artístico – questão central nos debates do período – encontra na trajetória de J. B. de Andrade uma pista muito consistente dos caminhos seguidos pelos artistas brasileiros preocupados com a discussão dos temas relevantes e que, ao mesmo tempo, recusando o didatismo e a impostação iluminista, presentes em diversas obras daquele momento, desejavam manter um diálogo instigante e não-conformista com o público. A chamada “Resistência Democrática” ganha, desta forma, um contorno mais matizado, sobretudo pela inserção desse cineasta também entre os profissionais que trabalharam na televisão brasileira.

Com efeito, é preciso salientar que, na década de 1970, J. B. de Andrade, a convite de Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog, trabalhou no setor de jornalismo da TV Cultura (Fundação Padre Anchieta/SP), desenvolvendo trabalhos cinematográficos investigativos (documentários) para o programa *Hora da Notícia*. Além disso, com Paulo Gil, na mesma década, trabalharia no *Globo Repórter* (Rede Globo). Essas atividades televisivas foram fundamentais não só porque lhe garantiram a sobrevivência, mas, sobretudo, porque deram

¹ Para outras informações, ou para maior aprofundamento, consultar: RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. SP: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987, p. 85.

sustentação e segurança em seu período de formação e aprendizagem, bem como serviram como espaço, ainda que sujeito a muitas restrições, para sua militância.

Por essas razões, é preciso pensar de maneira articulada a carreira desse diretor que, ao mesmo tempo, dedicou-se à televisão brasileira e à criação cinematográfica. Nesse sentido, a experiência com reportagens-documentários foi fundamental para a sua formação de cineasta.

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

Assim, se é permitido destacar a presença de uma Arte de Resistência no Cinema, na Televisão, no Teatro, na Literatura, na Música, nas Artes Plásticas, sem sombra de dúvidas, não se deve esquecer que esse período foi extremamente frutífero para a organização de movimentos populares que assumiram papel fundamental no processo de redemocratização, tais como: Movimento contra Carestia, Clube de Mães, Pastorais Operárias, entre outros, como bem observou o sociólogo Eder Sader:

Os movimentos sociais não substituem os partidos nem podem cancelar as formas de representação política. Mas estes já não cobrem todo o espaço da política e perdem sua substância na medida em que não dão conta dessa nova realidade. Os movimentos sociais foram um dos elementos da transição política ocorrida entre 1978 e 1985. Eles expressaram tendências profundas na sociedade que assinalavam a perda de sustentação do sistema político instituído. Expressavam a enorme distância existente entre os mecanismos políticos instituídos e as formas da vida social (SADER, 1988: 312-14).

Essa nova realidade redimensionou também as manifestações simbólicas da sociedade brasileira. E é nesse contexto, passagem da década de 1970 para os anos 1980, que J. B. de Andrade, depois de sua experiência na televisão brasileira (TV Cultura e Rede Globo), retornou em definitivo como diretor de longa-metragem lançando respectivamente os filmes *Doramundo* (1977) e *O Homem que Virou Suco* (1980). Essas obras merecerão, ao longo de nossa pesquisa, ora em desenvolvimento, uma atenção aprofunda de modo a descortinar as estratégias de representação mobilizadas pelo diretor, procurando dialogar com essa nova conjuntura.

Não obstante, neste momento de nossa reflexão, deve-se salientar que *Doramundo* apresenta-se como uma obra alegórica que coloca em tela as condições de vida e o cotidiano

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

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

Impressionado com o clima local e com as histórias que tinha conseguido recolher, Ferraz guardou a reportagem e, muitos anos depois, decidiu dedicar-se à escrita do romance². Em nossa pesquisa, pretendemos analisar, tanto a obra literária, quanto o filme homônimo de modo a estabelecer e analisar em profundidade as opções estéticas e políticas do diretor.

De qualquer modo, nesse estágio da reflexão, é possível afirmar que o interesse por *Doramundo* cresce no instante em que o espectador sai da ação propriamente dita e entra em contato com a estrutura narrativa. Trata-se de um esforço de aproximar o espectador dos personagens e desenhar o cenário de forma que ele seja visto como verossímil. Depois de estabelecida a empatia, é que o filme começa a tratar do que lhe interessa mais de perto, ou seja: examinar o que aconteceu depois da súbita instituição de uma lei que, a pretexto de manter o progresso e a boa ordem, alimenta a suspeita em relação a todos os moradores. A partir de um determinado momento da narrativa, um policial passa a desconfiar, a vigiar e a prender para investigação dezenas de pessoas de uma pequena cidade operária, dominada por uma empresa ferroviária inglesa.

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

² A primeira edição do romance *Doramundo* de Geraldo Ferraz foi publicada na cidade de Santos/SP, em 1956, graças ao apoio do Centro de Estudos Fernando Pessoa. Posteriormente, foi reeditado várias vezes. Uma das edições mais conhecidas é a de 1959 pela Editora José Olympio.

João Batista volta ao longa-metragem após uma temporada no documentário e na televisão. Mesmo recorrendo à literatura, acaba por levar para o universo ficcional uma carga crítica resultante de sua quase militância no campo do jornalismo televisivo. Névoa, pouca luz, asfixia, dão os contornos da vida de ferroviários numa cidade pequena, em ritmo de Estado Novo. Clima adverso tanto atmosférico como político, mortes, opressão, fazem de *Doramundo* um produto misto dos desejos de discussão política via cinema; um selo do cineasta, com a entrada na literatura seguindo o fluxo da época (RAMOS, J. M. O. O Cinema... In: RAMOS, 1987: 424.).

Como se vê, trata-se de uma obra alegórica que tematiza as condições de vida e o cotidiano durante o período da ditadura militar brasileira. Pretendemos empreender uma análise mais detida dessa obra ao longo de nossa pesquisa.

Após o sucesso de *Doramundo*³, J. B. de Andrade lança, em 1980, mais um longa-metragem de grande relevância, *O Homem que Virou Suco*. Em rápidas pinceladas, seu enredo trata da trajetória de Deraldo, um poeta popular recém-chegado do Nordeste à cidade de São Paulo. Sobrevivendo de suas poesias e folhetos, é confundido com um operário de uma multinacional que tinha matado o patrão na festa em que recebe o título de operário-símbolo. O poeta passa a ser perseguido pela polícia, é obrigado a trabalhar e perfaz, então, a trajetória de um migrante na grande metrópole: o trabalho na construção civil, nos serviços domésticos, na construção do metrô, bem como experimenta situações de humilhação e violência. Arrasado, o poeta só vê uma saída: encontrar o verdadeiro assassino, e dessa forma procura escrever a história do operário que matou o patrão. Essa busca revela um outro lado da operação. O poeta completa sua visão crítica, irônica e demolidora sobre o esmagamento do homem na sociedade industrial. E escreve o folheto de cordel intitulado *O Homem Que Virou Suco*. Para Frederico de Castro Neves,

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

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

³ O filme recebeu Prêmios no **Festival de Gramado**, em 1978 (Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Cenografia), foi reconhecido pela **Associação Paulista de Críticos de Arte**, em 1980 [Melhor Ator (Rolando Boldrin), Melhor Fotografia], bem como foi premiado no **Festival dos Festivais de São Bernardo do Campo**, em 1981 (Melhor Filme).

social e um inegável compromisso político (NEVES, F. de C. Armadilhas... In: SOARES; FERREIRA, (orgs), 2001: 96).

Trata-se, portanto, de um filme denso e de grande sucesso⁴ que merece uma análise mais detalhada ao longo de nossa pesquisa. De qualquer modo, nesse momento de nossa reflexão, é possível afirmar que esse filme, quando comparado às obras anteriores do diretor, mostra-se como a busca de um cinema mais livre, com câmera na mão, fortemente influenciado pelo trabalho na TV. Inicialmente, em 1974, *O Homem Que Virou Suco* foi concebido por Batista de Andrade como um cordel, mas, em 1978, foi transformado em roteiro cinematográfico. Cabe salientar um acontecimento muito importante na vida do cineasta e que modificou substancialmente sua concepção a respeito de Deraldo, personagem central do filme.

Referimo-nos às filmagens das greves operárias, no ABC paulista, em 1978. Essas greves, ao lado dos movimentos sociais anteriormente referidos por Eder Sader (Movimento contra Carestia, Clube de Mães, Pastorais Operárias), marcaram profundamente os produtores culturais do período. J. B. de Andrade não ficou alheio a essas novas perspectivas críticas e, como fruto do trabalho desenvolvido no ABC paulista, veio a público o filme *Greve* (1979) que, igualmente, merece de nossa parte atenção especial ao longo da pesquisa⁵.

Com efeito, essa experiência no ABC paulista foi fundamental, tanto para o desenvolvimento do roteiro, quanto para o encaminhamento das filmagens de *O Homem Que Virou Suco*. Isso pode ser dito porque, ao invés de um personagem concebido como uma vítima derrotada do sistema capitalista, que poderia propor ao espectador apenas uma espécie de identificação acanhada com a denúncia da opressão política e da exploração econômica, Deraldo, muito pelo contrário, apresenta-se como um personagem que convive agressivamente com o espectro de sua derrota, sem aceitá-la. O personagem assim parece levado pela força da luta democrática daquele período, a luta pela anistia (que se deu no mesmo ano da filmagem), pelos direitos civis, pela liberdade. Isso transforma o personagem, por dentro, numa perspectiva de enfrentamento.

⁴ O filme *O Homem que Virou Suco* recebeu os seguintes Prêmios: **Festival Internacional de Moscou 1981:** Melhor Filme (Medalha de Ouro); **Festival de Nevers (França) 1983:** Prêmio da Crítica; **Festival Internacional de Huelva (Espanha) 1981:** Melhor Ator (José Dumont); **Prêmio Mérito Humanitário - Juventude Soviética - Moscou 1981;** **Festival de Gramado 1981:** Melhor Roteiro, Melhor Ator (José Dumont), Melhor Ator Coadjuvante (Denoy de Oliveira); **Festival de Brasília 1980:** Melhor Roteiro, Melhor Ator (José Dumont); **Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro 1983:** Prêmio São Saruê; **Concine 1983:** Prêmio Qualidade (Brasil).

⁵ Utilizaremos como ponto de partida o livro *Cinema e História do Brasil* (3ª edição, São Paulo: Contexto, 1994) que publicamos em parceria com Jean-Claude Bernardet. Nessa obra, dedicamos ao filme *Greve* de J. B. de Andrade parte de um capítulo voltado para o estudo do gênero documentário (p. 54-61), comparando-o ao filme *Dia Nublado* (1979) de Renato Tapajós. Com essa nova pesquisa, retomaremos e aprofundaremos essas reflexões.

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

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

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

Essa estratégia, em nossa avaliação preliminar, sintetiza o gesto criativo do diretor que procura fundir ficção e documentário.

Bibliografia citada:

NEVES, Frederico de Castro. Armadilhas nordestinas – *O Homem que Virou Suco*. In: SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge (orgs). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 96.

RAMOS, José Mario Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: RAMOS, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 424.

SADER, Eder. *Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 312-14.