

*Do movimento das ruas às manobras
do Planalto: o documentário e a transição da
ditadura para o regime liberal-democrático*



Cartazes de filmes (montagem).

Caroline Gomes Leme

Mestre e doutoranda em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
carolinegomesleme@gmail.com

Do movimento das ruas às manobras do Planalto: o documentário e a transição da ditadura para o regime liberal-democrático*

From street rallies to governmental maneuvers: the documentary and the transition from dictatorship to the liberal-democratic regime

Caroline Gomes Leme

Resumo: Este artigo analisa cinco filmes que tratam da transição da ditadura militar para o regime liberal-democrático no Brasil: *Nada será como antes, nada?* (Renato Tapajós, 1984); *O evangelho segundo Teotônio* (Vladimir Carvalho, 1984); *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984); *Muda Brasil* (Oswaldo Caldeira, 1985) e *Céu aberto* (João Batista de Andrade, 1985). Realizados de forma muito próxima ao seu contexto histórico imediato, esses filmes trazem importantes registros audiovisuais captados no transcorrer dos acontecimentos da transição, ao mesmo tempo em que apresentam distintos enfoques e vieses interpretativos. Cada um tem forma e perspectiva própria e focaliza diferentes fatos, eventos, questões e figuras que marcaram a primeira metade da década de 1980, compondo, assim, um interessante mosaico sobre o período.

Palavras-chave: documentário; regime militar brasileiro; transição política.

Abstract: This article analyzes five films that deal with the transition from dictatorship to liberal democratic regime in Brazil: *Nada será como antes, nada?* (Renato Tapajós, 1984); *O evangelho segundo Teotônio* (Vladimir Carvalho, 1984); *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984); *Muda Brasil* (Oswaldo Caldeira, 1985) e *Céu aberto* (João Batista de Andrade, 1985). Produced very closely to its immediate historical context, these films bring with them important audiovisual records obtained in the course of events of the transition, while having different approaches and interpretive biases. Each one has its own style and perspective and focuses on different facts, events, issues and figures that marked the first half of the 1980s, forming thus an interesting mosaic on the period.

Keywords: documentary film; Brazilian military regime; political transition.



* As considerações tecidas neste artigo derivam parcialmente de pesquisa de mestrado realizada com apoio do CNPq e da FAPESP: LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. 383 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH-UNICAMP, Campinas, 2011.

Brasil, primeira metade dos anos 1980. A “distensão política” anunciada desde meados dos anos 1970 transformara-se de fato numa “abertura”, notadamente após a revogação do Ato Institucional n.5 (AI-5) em 13 de outubro de 1978 e a sanção da Lei de Anistia em 28 de agosto de 1979. A ditadura estava finalmente se exaurindo e o processo de redemocratização tomava corpo. Os “novos movimentos sociais” desafiavam os limites da transição “lenta, gradual e segura” defendida pelos dirigentes

autoritários; os partidos de oposição ganhavam força; multidões saíam às ruas reivindicando o direito de voto. E o documentário, em sua estreita e intrínseca relação com o “mundo histórico”¹, não poderia ficar indiferente a esses acontecimentos.

Depois de um período de certo acanhamento nos anos mais duros do regime militar² e após a presença significativa e prolífica nas greves operárias da virada da década de 1970 para 1980³, o documentário dirige suas lentes aos acontecimentos da transição do regime ditatorial para o regime liberal-democrático. Surgem, assim, *Nada será como antes, nada?* (Renato Tapajós, 1984); *O evangelho segundo Teotônio* (Vladimir Carvalho, 1984); *Muda Brasil* (Oswaldo Caldeira, 1985) e *Céu aberto* (João Batista de Andrade, 1985). Além desses documentários, *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984), uma ficção atravessada pela realidade histórica, também se apresenta como interessante objeto de análise.⁴

Esses filmes, como veremos, apresentam olhares bastante distintos sobre o período tanto no que concerne ao recorte temático como à forma de abordagem. Embora vários de seus “personagens” sejam inevitavelmente recorrentes – afinal, trata-se de “atores sociais” a agir no mundo histórico e não figuras de um roteiro ficcional construído pela imaginação –, os papéis desempenhados nem sempre se repetem e o protagonismo oscila entre diferentes atores (sociais), de filme para filme. Tendo em comum o quadro mais largo do período de transição do regime ditatorial para o regime liberal-democrático, esses filmes fazem escolhas que privilegiam determinados eventos, aspectos e questões, de modo que suas abordagens, embora se toquem em alguns momentos, não coincidem. Cada um deles tem perspectiva própria sobre os acontecimentos e efetua recortes e ênfases específicos sobre o período: *Nada será como antes, nada?* (Renato Tapajós, 1984) toma como ponto de partida a campanha eleitoral do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1982 para desenvolver reflexões sobre os rumos da esquerda em meio a um processo que poderia (ou não) resultar em mudanças substantivas; *O evangelho segundo Teotônio* focaliza a figura de Teotônio Vilela, trazendo dados sobre a biografia e trajetória política desse senador, com destaque para sua atuação em prol da redemocratização do país; *Patriamada* lança seus personagens ficcionais ao encontro das manifestações sociais pelas eleições “Diretas Já” e, frustradas estas, insere-os na campanha para eleição indireta de Tancredo Neves; *Muda Brasil* trata dos acontecimentos envolvendo a eleição presidencial indireta, disputada por Tancredo Neves e Paulo Maluf; e, fechando o período, *Céu aberto* dá destaque à comoção em torno da doença e morte do presidente recém-eleito, encerrando-se com a posse do vice-presidente, José Sarney.

Lancemos, então, um olhar mais detido sobre cada um desses filmes.

Nada será como antes, nada?: reflexão pessoal de um “espectador solidário”

Nada será como antes, nada? apresenta-se como “um filme sobre um sentimento”, híbrido de esperança e certo ceticismo como indica o título. Tendo como eixo a campanha eleitoral de 1982 em São Paulo – primeiras eleições diretas para governador desde 1965 e a primeira disputada pelo recém-fundado PT – o documentário entremeia imagens captadas entre os anos de 1979 e 1982: o enterro do operário Santo Dias morto pela polícia

¹ Remetemos à expressão de Bill Nichols. Cf. NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991, *passim*.

² Documentários significativos foram realizados na década de 1960 antes e após o golpe, tais como: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960); *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964); *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965); *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967); *Liberdade de imprensa* (João Batista de Andrade, 1967). Não nos parece casual, entretanto, que após o cerceamento mais profundo das liberdades políticas no país, mediante a instauração do AI-5 em dezembro de 1968, haja certo arrefecimento da produção documentária independente e que a relação com o real passe a ser mais “enviesada”, recorrendo-se, por vezes, à alegoria, no cinema ficcional, para se tratar de questões do “mundo histórico”. Documentários que se realizaram não obstante as difíceis condições foram freados pela censura, como *O país de São Saruê* de Vladimir Carvalho, interdito por oito anos (1971-1979) e *Em nome da segurança nacional* (1983) de Renato Tapajós que, embora realizado já no contexto da “abertura democrática”, foi, ironicamente, interdito em nome da segurança nacional e liberado somente no contexto da Nova República. Assim, proliferaram-se nos “anos de chumbo” os cinejornais oficiais, cabendo mencionar, no entanto, que nos anos 1970 cineastas como Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade encontraram na televisão algum espaço para a realização de documentários críticos, exibidos notadamente no programa *Globo Repórter*, em sua primeira fase (1973-1982). Sobre as produções de cineastas para a televisão ver SACRAMENTO, Igor Pinto. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

³ Cf. *Greve de março* (Renato Tapajós, 1979); *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979); *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, 1979); *Linha de*

montagem (Renato Tapajós, 1982); *Santo e Jesus metalúrgicos* (Cláudio Kahns e Antônio Ferraz, 1983); *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979/1991). Para uma análise de *Greve!*, *Linha de montagem* e *ABC da greve* ver JORGE, Marina Soler. Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 131-148, jul.-dez. 2010.

⁴ A esses filmes se somam os documentários biográficos *Ulisses Cidadão* (1993), de Eduardo Escorel; *Tancredo Neves – Mensageiro da Liberdade* (2005), de Bruno Vianna, e *Tancredo, a travessia* (2011), de Silvio Tandler, dos quais optamos por não tratar aqui uma vez que foram realizados em contexto já distante daquele do *corpus* ora focalizado que reúne obras relacionadas a seu contexto histórico imediato, isto é, que retratam os momentos coetâneos à sua produção.

⁵ Renato Tapajós esteve envolvido de perto com os chamados “novos movimentos sociais” e, em particular, com o “novo sindicalismo” surgido no bojo das greves metalúrgicas da virada da década de 1970 para 1980, tendo realizado vários filmes em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema: *Acidente de Trabalho* (1977); *Trabalhadoras metalúrgicas* (co-dirigido com Olga Futemma, 1978); *Teatro Operário* (1979); *Greve de março* (1979); *Linha de montagem* (1982). Para uma análise ampla das práticas culturais desenvolvidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema nas décadas de 1970 e 1980 ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese (Doutorado em História) – IFCH-UNICAMP, Campinas (SP), 2002.

⁶ Cf. “A hora da reflexão”: entrevista com Renato Tapajós, *Filme Cultura*, n.46, nov./dez., 1984, p.78.

⁷ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documental?*. São Paulo: Editora SENAC, 2008, p.38.

⁸ Remetemos aqui às considerações de Carl Plantinga, autor que propõe uma tipologia para os filmes de não-ficção baseada

num piquete de greve; bóias-frias em um dia de trabalho; mobilizações populares por moradia em Vila Remo, São Paulo; congresso de associações de moradores; entre outras imagens colhidas por Renato Tapajós em sua longa experiência ao lado dos movimentos sociais.⁵ É a partir dessas imagens que o cineasta tece uma reflexão pessoal sobre o contexto histórico da redemocratização. Não traz especialistas para explicar os fatos, tampouco traz uma miríade de depoimentos ou entrevistas com os envolvidos, apenas coloca em consideração as imagens e as articula, pensando-as por meio de uma voz-over em primeira pessoa – a voz do próprio cineasta⁶ – que expõe suas impressões, dúvidas, inquietudes e esperanças: “Eu queria hoje fazer um filme sobre um sentimento. Alguma coisa sutil e difícil de filmar. E que talvez seja o sentimento de muitos dos que participaram de tudo isso. Seguramente o sentimento de alguém que ao longo de todos esses anos assistiu aos acontecimentos através do olho de uma câmera”.

Tal postura de certa forma aproxima este documentário da “ética modesta” de que fala Fernão Ramos, na qual “o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo”.⁷ O cineasta deixa de lado a função educativa e não busca a imparcialidade; assume que fala a partir de si mesmo, que seu conhecimento é mediado pela sua subjetividade. Verbos como “lembro”, “penso”, “parecia” marcam a expressão da voz-over em *Nada será como antes, nada?* e o advérbio “talvez” é recorrente, indicando que se abdica, ao menos em parte, de uma “autoridade epistemológica”⁸, hesitando-se em fazer afirmações ou generalizações, deixando questões em aberto e propondo reflexões ao invés de explicações sobre o mundo.

Embora faça uso da primeira pessoa e ressalte a dimensão subjetiva e afetiva, salientando a experiência pessoal do cineasta que se auto-referencia, entendemos que *Nada será como antes, nada?* não chega a adquirir as características do modo “performático” da tipologia de Bill Nichols⁹ pois não está pautado na *performance* do “eu” do cineasta e não adentra sua intimidade em direção a um auto-retrato. Poderíamos dizer que o documentário de Tapajós adota um movimento de dentro para fora, do “eu” em relação ao social, visando aquilo que ele compartilha com o coletivo – “talvez seja o sentimento de muitos dos que participaram de tudo isso” – ainda que só possa falar “seguramente” sobre o próprio sentimento. Trata-se de uma individualidade entremeada ao social, que, a partir de si, pensa a sociedade ao invés de mergulhar narcisicamente no “eu” como ocorre em certos documentários pós-modernos.

Conforme aponta Marcelo Ridenti¹⁰, ao tratar de uma nova “estrutura de sentimento”¹¹ emergente nos anos 1980, às vezes é tênue a linha divisória entre a “individualidade libertária” e o “individualismo narcisista”. No caso de *Nada será como antes, nada?*, entretanto, o impulso preponderante parece ser o da “individualidade libertária”, afinando-se com a sensibilidade política cara às “novas esquerdas” que valoriza a política do cotidiano, que considera além da razão o sentimento e tem em vista não apenas propostas políticas objetivas mas também o aspecto subjetivo da mudança. Em uma das raras entrevistas do filme, Alípio Freire defende justamente isso, uma prática política que se preocupe com a subjetividade:

[...] Uma revolução, uma mudança radical da sociedade, que não fale da felicidade, do prazer, não fale da possibilidade de todos nós, reconhecendo todas as diferenças,

podermos conviver enquanto trabalhadores, não terá cumprido seu papel. [...] A nossa referência não pode ser a instituição; a nossa referência deve ser a massa em movimento. [...] Não dá pra deixar esses temas pra depois, tratar só da economia, é preciso tratar do que vai por dentro de cada um de nós [...]

Essas palavras, inicialmente articuladas à imagem daquele que as profere, logo passam a figurar como voz-over, sobrepondo-se às imagens de uma festa que reúne partidários do PT. Assim, por alguns momentos, Alípio Freire divide com Renato Tapajós a locução do documentário. Ambos foram membros da esquerda armada que lutou contra a ditadura militar¹² e, na passagem da década de 1970 para a de 1980, inseriram-se no esforço de autocritica da “ética do sacrifício” que pautou a prática política daquelas organizações, que colocavam a luta acima de questões subjetivas e da própria vida do militante. Situaram-se no movimento de emergência daquilo que Ridenti¹³ denominou “ciclo das bases” que sucedeu ao “ciclo das vanguardas” no pensamento das esquerdas. Para essa nova concepção de prática política, a “referência deve ser a massa em movimento”, como assinalaram as palavras de Alípio. Não cabe mais ao partido e ao intelectual “tutelar” as lutas populares; o movimento deve ser inverso, de baixo para cima, com o partido sendo a expressão de suas bases, enquanto os intelectuais buscam mais aprender do que ensinar.

Alinhado a essas ideias, *Nada será como antes, nada?* volta-se não para os discursos políticos em si, para as declarações formalizadas dos dirigentes do PT, mas para elementos não explicitamente políticos, como a preparação do palco para o comício, a festa, a música, a dança, o circo, o teatro popular. Lula aparece de relance a dar entrevista, mas o que ele diz não é ouvido. A câmera busca os militantes anônimos, as expressões faciais, os gestos, as demonstrações de afeto; busca o que há de poético na manifestação política, no carimbar da tinta na serigrafia, na confecção de faixas, na comunhão gestos para o evento coletivo.

Ao mesmo tempo, coloca-se em questão o papel do intelectual-cineasta ante os movimentos sociais, papel que, para Tapajós, se configura como o de um “espectador solidário”, conforme assinala a certa altura sua locução¹⁴ e, nesse sentido, o documentário traz marcas de auto-reflexividade, voltando-se para sua própria feitura e exibindo os cinegrafistas a filmar, bem como incorporando ao resultado final reflexões sobre o processo mesmo de realização do filme:

Para falar a verdade, o projeto original deste filme no começo de 1983, era sobre a participação popular num governo democrático. [...] Havia também um outro aspecto: a prática da democracia pela esquerda nos movimentos populares. Falando assim o tema do filme parece livresco, teórico... E era! [...] O filme que eu pretendia fazer tinha uma abordagem crítica em relação às propostas de participação e democracia e buscava as contradições entre as promessas eleitorais e a prática política. Lembram-se das Diretas? Pois é... Acontece que o filme, com esse tom de tese, se tornou desnecessário. [...] Os temas de um ano atrás ficaram velhos, irremediavelmente velhos.

A voz-over oscila entre o entusiasmo e o ceticismo. Expressa a percepção de que “parecia que o vento mudava de rumo; parecia sobretudo que alguma coisa estava nascendo...” e, não obstante, confessa certo desânimo e perplexidade ante posturas que lhe parecem inadequadas como

no grau de “autoridade epistemológica” assumida pelo filme, o que os classifica em filmes de não-ficção de voz formal, voz aberta, ou voz poética. A ideia de “voz” – que Plantinga retoma em parte de Bill Nichols – não se refere meramente ao comentário verbal, mas sim a perspectiva, tom e atitude do filme em relação ao que ele apresenta em seu “mundo projetado”. A “voz formal” relaciona-se a uma postura de “autoridade”, de quem detém o conhecimento e o transmite; a “voz aberta” refere-se a uma postura de “hesitação epistemológica”, de não reivindicação de um conhecimento pleno sobre o assunto tratado, buscando, ao invés de explicar, explorar, mostrar e provocar; enquanto a “voz poética” caracteriza-se pela renúncia à autoridade em benefício de preocupações estéticas. Cf. PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press, 1997.

⁹ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Papirus: Campinas (SP), 2005, p.169-176.

¹⁰ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p.145-176.

¹¹ Ridenti remete-se ao conceito de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams. Por meio dessa formulação, fala-se “não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”. WILLIAMS, *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p.134.

¹² Eles foram militantes da organização de esquerda armada Ala Vermelha do PC do B (Partido Comunista do Brasil) e, em decorrência dessas atividades, ficaram presos durante cinco anos, de 1969 e 1974.

¹³ RIDENTI, Marcelo. *op. cit.*, p.160-164.

¹⁴ “Dois anos antes eu estava filmando o enterro do operário Santo Dias morto pela polícia num piquete de greve. Olhei para o Zetas, que operava a câmera, e vi que ele chorava sem tirar o olho do visor. Estávamos ali não como protagonistas mas

como espectadores solidários, como estivemos nas greves de São Bernardo e em tantos outros lugares”.

¹⁵ Empregamos a denominação de NICHOLS, Bill, *op.cit.*, 2005, p.206.

¹⁶ RAMOS, Fernão, *op.cit.*, p.91.

as agressões entre os membros das associações de moradores na defesa de propostas divergentes em torno da fundação da CONAM (Confederação Nacional das Associações de Moradores).

Caberia acreditar que nada seria como antes? A efusão das manifestações populares parece dar lugar a um “ativismo cético, a uma corrida pelo mal menor, a um grande cansaço”, como afirma a voz-over; o entusiasmo pré-eleitoral dá lugar ao desânimo pós-pleito, expresso nas imagens do dia seguinte às eleições de 1982, com os panfletos políticos sendo varridos ou queimados nas ruas da cidade, o cinza da fumaça e a música conferindo à cena um tom melancólico. Interessante mencionar que o documentário não faz referência à derrota do PT nas eleições para o governo de São Paulo em 1982. Desse modo, o desânimo parece provir não tanto de uma questão objetiva determinada, mas de um sentimento de que o fim da ditadura não traria mudanças tão profundas como se esperava. Não obstante, o balanço final do documentário é otimista: valoriza as experiências que de alguma forma indicam que ao menos há esforço e tentativa de mudar, entendendo que, nessa tentativa, “talvez alguma coisa por pequena que seja possa se transformar.”

O evangelho segundo Teotônio: retrato pessoal de uma figura política

Dos cinco filmes aqui focalizados, *O evangelho segundo Teotônio* é o que apresenta recorte temporal mais alargado já que se constitui em torno da trajetória de uma figura de destaque no movimento pela redemocratização, Teotônio Vilela, do qual se intenta desenhar um perfil, buscando em passagens de sua infância e vida pessoal elementos que contribuiriam para compreender “Quem é esse menestrel?”, como indaga a canção “Menestrel das Alagoas”, composta por Milton Nascimento e Fernando Brandt em homenagem ao senador e que se faz presente na abertura e no encerramento do filme na voz de Fafá de Belém. Trata-se, então, de um “documentário de retrato pessoal”¹⁵ do “ator social” Teotônio Vilela, sendo as questões sociais e políticas abordadas no perpassar da trajetória do retratado.

Em termos formais, observa-se que o documentário tem uma estrutura bifurcada que se relaciona a duas vozes-over: uma feminina, da atriz Ester Goés, em tom sóbrio e assertivo e a outra masculina, do próprio Teotônio, que apresenta discurso mais subjetivo e com algumas inflexões poéticas expressadas na própria modulação de sua voz. Enquanto a primeira conduz o filme em direção a uma conformação mais expositiva, com afirmações categóricas, explicações sobre o contexto histórico, bem como esclarecimentos e justificativas sobre as ações de Teotônio; a segunda lança o filme na direção de uma configuração mais livre, com asserções implícitas ao invés de explícitas, digressões e uma maior abertura para o indeterminado. Isso é efetivado não apenas por meio das duas locuções mas também pelas imagens que as acompanham: a narração feminina se articula, no mais das vezes, a imagens de arquivo que endossam ou ilustram suas palavras ao passo que a locução de Teotônio se atrela a imagens captadas para o presente documentário, imagens que, sendo abertas ao “transcorrer” do mundo na “circunstância da tomada”, possuem maior grau de “intensidade” por apreenderem a “singularidade absoluta do instante”, para utilizarmos os termos de Fernão Ramos¹⁶. Cabe ressaltar também que a locução feminina

é incorpórea, isto é, a atriz Ester Goés não aparece no filme, ficando sua voz, cujo texto é de autoria do cineasta Vladimir Carvalho, na posição de “voz de Deus”, dotada de onisciência e autoridade. Já a voz de Teotônio talvez possa ser mais precisamente caracterizada como voz-*off* pois embora muitas vezes se apresente *sobre* imagens variadas, instaura-se “fora de campo” após ter se apresentado atrelada ao corpo que a emite, ou seja, depois de vermos Teotônio falar diante da câmera, sua voz segue em *over* desatrelada de seu corpo, agregando significados a outras imagens.

Duas seqüências com a locução de Teotônio merecem comentário: uma na parte inicial do filme quando ele fala que na infância costumava aproximar o ouvido da terra para escutar o milho germinando e a outra ao final quando ele diz que em suas viagens pelo país escutou a “alma nacional”; sendo que o documentário estabelece conexão entre as duas por meio da montagem e da trilha sonora. Teotônio relata: “Agora a grande alegria era [...] ficar de cócoras escutando o milho arrebentar de baixo da terra [...] eu ficava feito um louco [...] a escutar como se fosse uma sinfonia: ploquete, ploquete, ploquete... outros que iam como eu diziam que não ouviam aquela coisa: ou que não ouviam coisa alguma ou que ouviam uma coisa assim bestinha. Para mim não, para mim era uma sinfonia... Esse gosto, esse amor à terra é algo que me deu muita força.” Acompanhando essas palavras são exibidas imagens encenadas de garotos agachados junto à terra, com a trilha sonora representando o ploquete: plect, plect... Estas imagens e o mesmo efeito sonoro são recuperados e entremeados à voz de Teotônio quando esta, ao final do filme, acompanha as imagens de seu enterro:

[...] *Temos de fazer alguma coisa pela pátria. Por que há realmente uma pátria.* [imagem do garoto ouvindo a terra e som do ploquete] *Ao longo de tantos anos nessas minhas viagens escutando a alma nacional* [novamente inserção de imagem/som ploquete] *em todas as suas categorias e níveis, eu acabei ouvindo a pátria.* [idem] [...] *E a essa pátria se eu pudesse renascer hoje iria dedicar todo o meu tempo novo em uma campanha de restauração da dignidade da vida do país.*

Na conexão dessas duas cenas, interligando-se o início e o fim do filme, manifesta-se o argumento central subjacente a *O evangelho segundo Teotônio*: Teotônio Vilela seria dotado de uma sensibilidade aguçada que o permitia ouvir o que outros não ouviam; seria ele um menestrel, cuja “ira santa” e “saúde civil” o permitiriam “redescobrir o Brasil”, como canta a já referida canção que encerra o filme. É sobre esse argumento que o filme é construído, recuperando-se passagens biográficas que corroboram a ideia da sensibilidade social de Teotônio, como o episódio na adolescência em que quase foi expulso do colégio interno por defender para o Brasil um contrato social nos moldes rousseauianos.

A condição de proprietário de usinas de açúcar e mesmo o aspecto mais contraditório da trajetória do senador – a carreira política construída em filiação à UDN (União Democrática Nacional), partido com tendências direitistas, o apoio ao golpe civil-militar de 1964 e a longa vinculação à ARENA (Aliança Renovadora Nacional), partido de sustentação do regime militar – não são questões obliteradas pelo documentário, mas são colocadas sob um prisma amenizador. Para isso são trazidos depoimentos – em sua maioria de opositores ao regime militar – que afirmam que não obstante a

proximidade com o regime, Teotônio sempre manteve sua independência intelectual, auxiliando perseguidos políticos, contrapondo-se à instauração do AI-5 e, tão logo anunciada a distensão política pelo general-presidente Geisel, saindo pelo país em defesa pública da redemocratização, o que acabou por fazê-lo afastar-se gradativamente da ARENA e então filiar-se ao partido de oposição MDB (Movimento Democrático Brasileiro), depois PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro). Miguel Arraes, político de esquerda cassado pelo regime militar, declara: “por isso é que eu digo que não se pode classificar Teotônio como sendo da UDN, da ARENA, da esquerda, da direita, Teotônio sempre foi Teotônio”. Outro depoimento afirma:

Ele no fim era praticamente um socialista. O usineiro se transformara num socialista. Porque ele começou a percorrer esse país na pregação, a princípio liberal, puramente liberal, mas ao sentir as desgraças do povo, a miséria do povo [...] passou a palpitar com o coração do povo, com as aflições do povo, com as necessidades do povo, com as reivindicações do povo e passou a ser uma expressão do seu povo. Então ele passou a dar voz àqueles que não tinham voz.

Em consonância com tais depoimentos, o documentário traz imagens de Teotônio trabalhando em defesa da anistia aos presos políticos; como mediador nas greves metalúrgicas do ABC e em oposição ao enquadramento dos líderes grevistas na Lei de Segurança Nacional; proferindo discursos com críticas ácidas em relação ao regime militar e nomeadamente a Delfim Netto, Ministro do Planejamento do governo Figueiredo; opondo-se à submissão do Brasil ao FMI (Fundo Monetário Internacional); e apoiando a greve geral de 1983. Acerca desta última cabe assinalar que a postura do senador encontrou resistência dentro de seu próprio partido, o PMDB, do qual assumira a presidência interinamente durante os trinta dias em que Ulisses Guimarães esteve afastado por motivos de saúde. O partido que vencera as eleições estaduais paulistas de 1982 com Franco Montoro, havia enfrentado, em abril de 1983, logo no início de seu governo, uma grave crise na qual a insatisfação popular irrompeu em protestos de rua, saques e depredações. Assim, a greve geral de 21 de julho daquele ano colocava o governo Montoro novamente em xeque. A situação era delicada pois o partido não poderia trair seu próprio discurso e apoiar a repressão, e ao mesmo tempo temia-se pela estabilidade do governo. Nesse contexto, numa reunião de cúpula na sede do partido, a câmera de *O evangelho segundo Teotônio* adota uma postura de recuo, “observando” gestos e expressões dos demais dirigentes do partido ante as palavras de Teotônio que questiona as prisões de grevistas e afirma que vai cobrar do governador do estado uma explicação sobre a intervenção da polícia militar. O então senador Fernando Henrique Cardoso, sentado ao lado de Teotônio, mostra-se incomodado com tais palavras e a atmosfera que perpassa a reunião é de tensão. Naquele mesmo dia, como informa a narração feminina, Teotônio vai ao encontro do comando geral da greve, expressa sua oposição à repressão e declara apoio aos trabalhadores em detrimento da conduta do governo: “Meus caros companheiros e companheiras não tenho o que dar a vocês senão a minha lealdade pessoal e a lealdade do meu partido, não obstante os desvios, não obstante as omissões, não obstante tudo o que está acontecendo. Mas isso não é o meu partido!”.

Em *O evangelho segundo Teotônio* a voz do personagem-título assume em grande medida a posição de autoridade, estabelecendo os sentidos, propugnando ideias e moldando o perfil do retratado. Isso decorre em parte devido à própria personalidade de Teotônio e às habilidades por ele adquiridas no ofício político. No entanto, há de se considerar também que mesmo os aparentes monólogos em *over* emergem a partir do encontro e da interação com Vladimir Carvalho, embora a participação deste cineasta não seja colocada em relevo no mesmo grau em que ocorre nos filmes de Eduardo Coutinho, por exemplo. Em algumas passagens essa participação fica mais evidente, como quando Teotônio declara em sua locução “Sabe, você me cutucou à procura do passado e nesse momento tenho a sensação de que não fui menino propriamente...”; quando, em certos momentos, Vladimir aparece frente à câmera dialogando com Teotônio e quando, na entrevista final, com Teotônio já bastante debilitado pelo câncer que o acometeu, há uma intervenção mais explícita do cineasta, conduzindo a entrevista: após a afirmação de Teotônio “se eu tivesse vinte anos eu era um revolucionário na América do Sul”, Vladimir Carvalho, desta vez fora de campo, pergunta completando, “em armas?” e então recebe como resposta “em armas; não se convence ninguém na América do Sul a não ser com armas”.

Em decorrência do câncer, Teotônio morre em 27 de novembro de 1983, antes que a campanha por eleições diretas para a Presidência da República alcançasse a força demonstrada no início de 1984. A última cena de *O evangelho segundo Teotônio*, entretanto, é justamente de um comício pró-diretas em que Teotônio é homenageado por meio da canção “Menestrel das Alagoas” cantada no palanque por Fafá de Belém para uma multidão de pessoas. E, pouco antes de subirem os créditos do filme, ouve-se o grito da cantora: “eleições diretas já!”.

***Patriamada*: ficção magnetizada pela realidade histórica**

As mobilizações pelas Diretas constituem o eixo central de *Patriamada*, uma narrativa ficcional entremeada aos acontecimentos históricos que marcaram o ocaso do regime militar. Trata-se de um filme que, conforme assinala Julianne Burton, “posiciona sua narrativa ficcional contra a documentação caleidoscópica da vida cívica brasileira contemporânea, particularmente, mas não exclusivamente, relacionada aos passos no processo de recuperação do governo democrático”¹⁷.

Os três protagonistas ficcionais do filme – Lina, jovem jornalista simpatizante do PT; Goiás, cineasta independente interessado em apreender em filme aquele momento histórico efervescente; Rocha Queiroz, industrial de tendência nacionalista e liberal – interagem com eventos e figuras do mundo histórico: Lina (Débora Bloch) faz cobertura jornalística dos comícios pelas eleições diretas e entrevista personalidades como Milton Nascimento, Sônia Braga, Leonel Brizola, Fernando Henrique Cardoso e Tancredo Neves; Goiás (Buza Ferraz) filma a realidade brasileira, das ruas de São Paulo ao carnaval carioca, de Brasília a um protesto de índios na Amazônia; Rocha Queiroz (Walmor Chagas) observa a multidão reunida no grande comício pró-diretas em torno da igreja da Candelária, no Rio de Janeiro e, em Brasília, recebe o aperto de mão do general-presidente Figueiredo.

¹⁷ BURTON, Julianne. Transitional States: creative complicities with the real in *Man Marked to Die: Twenty Years Later and Patriamada*. In: BURTON, Julianne (Ed.). *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, Latin America Series, 1990, p.381, tradução nossa.

¹⁸ YAMASAKI, Tizuka *apud* BURTON, Julianne, *ibidem*, p.399, nota n.6, tradução nossa.

¹⁹ RAMOS, Fernão, *op.cit.*, p.44.

²⁰ O conceito de indexação, cunhado por Noël Carrol, é retomado por Plantinga referindo-se à classificação social do filme como não-ficção; classificação essa que implica em expectativas e respostas diferenciadas por parte do espectador. O documentarista em geral designa seu filme como documentário, e esse rótulo é referendado socialmente diante das características intrínsecas à obra, ou seja, há uma espécie de contrato social tácito em torno do que se entende por documentário e então o espectador geralmente sabe que está assistindo a um documentário e isso o leva a adotar posturas e expectativas em relação ao que ele vê, pois ele presume que aquelas imagens e sons dizem respeito ao mundo real e não a um mundo ficcional. Conforme aponta Plantinga, a indexação é um fenômeno social; não meramente uma inferência do espectador, mas uma propriedade ou elemento do texto dentro de seu contexto histórico. PLANTINGA, Carl, *op.cit.*, p.18-20.

²¹ RAMOS, Fernão, *op.cit.*, p.45.

²² NICHOLS, Bill, *op.cit.*, 1991, p.115, tradução nossa.

Patriamada além de apresentar interação entre personagens ficcionais e sujeitos históricos, caracteriza-se por ter sido construído de maneira enredada aos acontecimentos da redemocratização, mantendo sua estrutura ficcional aberta a modificações em decorrência do desenrolar da realidade, conforme relata a cineasta Tizuka Yamasaki em depoimento a Julianne Burton:

Nós começamos construindo uma storyline ficcional capaz de entrelaçar as três sequências documentais que nós filmamos inicialmente [manifestação pró-diretas na Candelária, sessão do Congresso em Brasília, levante dos índios Txucarramães na Amazônia], mas aquela storyline também tinha que levar em conta os eventos que estavam acontecendo enquanto nós filmávamos e os eventos futuros que nós não poderíamos prever com qualquer certeza. Então a forma da estória estava constantemente mudando... Nós começávamos cada dia lendo os jornais da manhã. Cada novo desenvolvimento político nos levava a modificar nossa storyline... Nós filmamos várias interações entre nossos personagens que nós eventualmente tivemos que jogar fora seja porque a situação havia mudado notavelmente ou porque nossa perspectiva tinha. ¹⁸

Entretanto, isso não faz de *Patriamada* um documentário. Fernão Ramos nos lembra que “[...] em toda a história do cinema de ficção, são comuns tomadas absorvidas pelas condições intensas de locação (seja na estilística clássica ou moderna)”¹⁹, sendo que esse tipo de filmagem em locação e a abertura para o indeterminado são elementos que conferem maior realismo às ficções mas não as tornam documentários.

A escolha de Yamasaki em trabalhar com atores profissionais conhecidos do grande público – Débora Bloch, Buza Ferraz e Walmor Chagas – é um elemento forte no processo de “indexação”²⁰ de *Patriamada* como ficção, fazendo com que o espectador perceba as ações dos personagens como parte de um universo de “faz de conta” no qual os três atores protagonizam um enredo ficcional que envolve um triângulo amoroso. Todavia, há de se considerar que nesse filme o mundo de “faz de conta” por vezes se encontra com o mundo real. Quando Débora Bloch entrevista a atriz Sônia Braga no comício pelas diretas, deve-se “fazer de conta” que se trata da personagem jornalista Lina a entrevistar Sônia Braga, mas esta assim como Milton Nascimento e Leonel Brizola se apresentam como sujeitos históricos que não encenam um papel construído e sim desempenham o papel de si mesmos, numa situação que caracteriza o que Fernão Ramos denominou “encenação-atitude” ou “encenação”, na qual “existe uma relação de completa homogeneidade entre o espaço fora-de-campo e o espaço fílmico”. ²¹

Bill Nichols assinala que “embora os filmes de ficção empreguem elementos de realismo a serviço de sua estória, a relação geral do filme com o mundo é metafórica”²². Em *Patriamada*, ainda que seja criado um universo ficcional, não é exatamente metafórica a relação que se estabelece com o mundo, pois eventos e figuras históricas – bastante familiares particularmente para o público contemporâneo ao filme – estão lá não por alusão mas em si mesmos, como é o caso do presidente prestes a deixar o governo, João Figueiredo, e do candidato à sucessão, Tancredo Neves. Conforme aponta Nichols, as evidências históricas, estão, no caso da ficção, submetidas à narrativa e ao universo imaginado: “Há uma força centrífuga que empurra os elementos de autenticidade para longe de seu referente

histórico e em direção à sua relevância para o enredo e a estória”.²³ No filme de Yamasaki, entretanto, parece haver também uma força que atua em sentido inverso, ou seja, que puxa os elementos ficcionais em direção ao mundo histórico, fazendo com que os passos dos personagens – assim como, em outro grau, os passos dos sujeitos históricos – sejam moldados não pelas prerrogativas da imaginação mas pelas determinações do desenrolar dos fatos no mundo real.

Trata-se, pois, de uma ficção com alto grau de “cumplicidade criativa com o real”, para utilizarmos a expressão de Burton²⁴. Essa cumplicidade foi possível em grande parte devido ao recurso do filme-dentro-do-filme, o “documentário-musical” realizado pelo cineasta Goiás e cujo título é também “Patriamada”. Esse recurso permitiu a inserção de imagens tomadas diretamente no transcorrer dos acontecimentos do mundo histórico, trabalhando nos imbricamentos entre o ficcional e o factual, bem como conferiu características auto-reflexivas ao filme de Yamasaki na medida em que colocou em questão o processo de realização do filme. Pode-se mencionar que o cinegrafista Nonato Estrela é ao mesmo tempo personagem na ficção, como membro da equipe de Goiás, e, de fato, um dos operadores de câmera da produção de Yamasaki. É ainda mais significativa a presença de uma cena em que equipe e patrocinadores discutem os rumos do filme. Como assinala Burton:

*Esse é um dispositivo duplamente auto-reflexivo, uma vez que a discussão é efetivamente “documentária” no sentido de que os participantes são todos parte do real projeto de Patriamada (de Yamasaki) ao invés do projeto Patriamada “ficcional” (de Goiás). A ciência de que o filme de Goiás era para ser um “puro” documentário enquanto o metaprojeto que o engloba é híbrido (ficcional com um constante “texto interno” documentário) apenas dá ainda mais uma volta nesse parafuso intrinsecamente talhado.*²⁵

O mote central de ambos os *Patriamada* – o de Tizuka e o de Goiás – é, conforme o título já evidencia, resgatar, juntamente com a democracia, o orgulho e o amor pelo Brasil. A respeito do filme que realiza, o personagem Goiás afirma: “Quero com ‘Patriamada’ mostrar ao povo brasileiro que ele é muito especial. Que o jeito dele dançar, dele rir, dele andar é muito bonito”. Seguindo esse intuito, as imagens do Brasil são concatenadas à energética canção *Pátria Amada*, de Alceu Valença, concentrando exaltação nacional num convite à conciliação dos contrários²⁶. O próprio triângulo amoroso formado pela jovem jornalista simpatizante do PT, o cineasta independente com idade em torno de trinta anos e o empresário nacionalista de meia-idade simboliza também a conciliação, unindo diferentes estratos geracionais e ideológicos.

Em sua primeira parte, *Patriamada* está imbuído por um clima de grande entusiasmo que emerge, por exemplo, das filmagens do histórico comício pró-diretas ocorrido na Candelária, Rio de Janeiro, que reuniu mais de um milhão de pessoas. Com a derrota no Congresso Nacional da emenda Dante de Oliveira que propunha o restabelecimento das eleições diretas para a Presidência da República, o filme de Yamasaki perde um pouco do entusiasmo, mas, mesmo decepcionados, os personagens passam a apoiar a campanha de Tancredo Neves para as eleições indiretas a serem decididas no Colégio Eleitoral. Lina, particularmente, mostra-se insatisfeita

²³ *Idem, ibidem*, p.116, tradução nossa.

²⁴ BURTON, Julianne, *op.cit.*, p.273.

²⁵ *Idem, ibidem*, p.384, tradução nossa.

²⁶ Eis a letra da canção, interpretada em ritmo carnavalesco: “Vamos colocar na mão do índio/ Os botões da informática/ Vamos preparar com raio laser/ Uma grande feijoada/ Ela tem futuro/ Tem, tem, tem/ Ela é o Brasil/ Zil, zil, zil/ Um surfista indo/ A caminho do ano dois mil/ Vem, vem ver pátria amada/ Mistura tuas cores/ Põe o pé na nova estrada/ Mistura pra ver como é/ Mistura pra ver se dá pé/ Mistura pra ver como é/ Mistura pra ver se dá pé/ O riso, a dor, o canto/ Arco-íris da paixão/ A fantasia nua/ Da imaginação.” VALENÇA. Alceu. *Pátria Amada*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/alceu-valenca/patria-amada.html>>. Acesso em: 05 fev.2012.

²⁷ Partido fundado após o fim do bipartidarismo em 1979, o PDS derivou da ARENA, partido de apoio à ditadura.

²⁸ BURTON, Julianne, *op.cit.*, p.391.

²⁹ O documentário não menciona que depois de quase um ano fechado o Congresso Nacional foi reaberto para eleger o general-presidente Médici em outubro de 1969 assim como elegeu os presidentes militares subsequentes, Geisel e Figueiredo. O regime militar brasileiro se manteve ao longo de praticamente toda sua duração com o Congresso em atividade, mantendo-se assim uma fachada de legitimidade, não obstante a forte repressão à oposição, as cassações de parlamentares opositoristas, as medidas autoritárias instauradas por imposição dos presidentes militares; a suspensão das eleições para cargos executivos etc.

³⁰ Cf. NICHOLS, Bill, *op.cit.*, 1991, p.34-38; 2005, p.142-146.

– “Olha, eu sou uma brasileira fodida, eu não tenho opção. Ou fico com Maluf ou fico com Tancredo” – mas, temendo a possibilidade de vitória do candidato do PDS (Partido Democrático Social)²⁷, Paulo Maluf, resolve participar, juntamente com Goiás e Rocha Queiroz, do comitê pró-Tancredo.

Não obstante a decepção com a derrota das “Diretas Já”, *Patriamada* procura manter o otimismo, valorizando o encerramento do ciclo dos militares no poder, o que é simbolizado na cena em que o presidente Figueiredo está saindo do Palácio do Planalto e tem as portas fechadas atrás de si. No desfecho, a trama ficcional mais uma vez entrelaça-se ao mundo histórico: Lina grávida, tendo ao lado seus dois amores, participa de um comício pró-Tancredo. Nessa sequência final – que segundo Burton²⁸ foi também a última a ser filmada, em 07 de dezembro de 1984 – não se sabe se o pai do bebê é o empresário ou o artista e o futuro do Brasil também é incerto, mas a perspectiva é de “vida nova”.

Muda Brasil: a voz da autoridade

Muda Brasil prioriza o enfoque dos momentos subsequentes à derrota da emenda Dante de Oliveira, tratando da campanha eleitoral para as eleições indiretas à Presidência da República até a vitória de Tancredo Neves. Se em *Patriamada* a não aprovação das eleições diretas é considerada uma derrota que decepciona e frustra os personagens, em *Muda Brasil* valoriza-se a atuação dos parlamentares como um ganho em relação ao período do regime militar, conforme se percebe na abertura do documentário em que, acompanhando imagens do Congresso Nacional, as palavras do Ato complementar n.38 de 1968, adicional ao AI-5 – “[...] fica decretado o recesso do Congresso Nacional a partir dessa data” – são contrapostas às palavras de abertura da sessão para eleição indireta do presidente pelo Colégio Eleitoral em 1985: “Iniciamos os nossos trabalhos. A lista de presença acusa o comparecimento de 551 senhores membros presentes. Alcançado o coro da maioria absoluta [...] Declaro aberta a sessão destinada à eleição do presidente e do vice-presidente da República.”²⁹ E a locução do filme vem corroborar a ideia: “Do AI-5 à reunião do Colégio Eleitoral aberta pelo senador Moacir Dalla todo um círculo da vida política brasileira se fechou.”

Essa locução assertiva perpassa todo o documentário. Valendo-se recorrentemente de verbos no tempo pretérito perfeito do indicativo, demonstra certeza ao afirmar a ocorrência de fatos, explicar e comentar atos ou circunstâncias. Voz masculina em tom formal transmite credibilidade tal como uma “voz de Deus”, incorpórea, onisciente e que está acima dos acontecimentos do mundo histórico, julgando-os a partir de uma posição distanciada e bem embasada, nos moldes do documentário “expositivo”, conforme a tipologia de Nichols³⁰.

Muda Brasil recorre também a outras “vozes” em sua composição, notadamente vozes de políticos, os quais representam praticamente todo o espectro político brasileiro: de Luís Carlos Prestes, PCB (Partido Comunista Brasileiro), a Antônio Carlos Magalhães, PDS; de Leonel Brizola, PDT (Partido Democrático Trabalhista), a José Sarney, ex-PDS, recém-PMDB; de Lula, PT, a Paulo Maluf, PDS, passando por uma miríade de parlamentares do PDS e do PMDB. São de fato muitas “entrevistas”, a maioria das quais não se apresentam propriamente como tais mas sim como discursos em

que os políticos, olhando de frente para a câmera, falam diretamente ao espectador. Significativamente, tal configuração é modificada de maneira evidente em duas circunstâncias nas quais os entrevistados não são políticos, como é o caso do jornalista Marcos Sá Corrêa e o do escritor Mário Palmério, que embora tenha exercido mandato como deputado estava a tempos afastado da política – vivendo em um barco no Amazonas – quando foi entrevistado em *Muda Brasil*. Nestas duas entrevistas, o cineasta Oswaldo Caldeira adota uma postura visivelmente interativa, aparecendo com a voz e o corpo na frente da câmera a fazer perguntas aos entrevistados que, por sua vez, dirigem a ele o olhar ao invés de dirigi-lo diretamente à câmera. A configuração espacial nessas duas cenas é também diferenciada, com enquadramentos mais abertos, com planos de conjunto e movimentos de câmera que permitem ver melhor o espaço, ao contrário dos prevalentes “pseudo-monólogos”³¹ dos políticos enquadrados, de maneira geral, em planos médios fixos.

Não obstante apresente um considerável deslocamento espacial – de Belo Horizonte a Manaus, de Brasília a Salvador, passando por Goiânia, Rio de Janeiro, Belém e Maranhão³² – *Muda Brasil* mostra-se um filme pouco aberto ao fluir do mundo, utilizando suas filmagens externas meramente como ilustrações do comentário verbal, como notadamente é o caso das imagens que atestam o apoio popular a Tancredo – multidões reunidas em grandes comícios – e das imagens que expressam a rejeição popular a Maluf, como as de um protesto contra a visita do candidato do PDS no Maranhão. A montagem atua como uma “montagem de evidência”³³, cujo intuito é manter a continuidade do argumento. E o significado das imagens passa pela interpretação do comentário verbal realizado pela locução. As imagens de comícios pelas “Diretas Já”, por exemplo, são relacionadas a imagens de comícios de Tancredo Neves quando a voz-over constrói uma “ponte” entre elas e “transfere” a força de umas para as outras, corroborando a ideia do apoio popular massivo ao candidato da oposição nas eleições a serem decididas pelo Colégio Eleitoral: “A campanha das Diretas Já foi o maior movimento cívico da história do Brasil. Um movimento raro em qualquer país, em qualquer época. Foi decisivo para dar legitimidade à participação da oposição no Colégio Eleitoral [...] O povo voltou às ruas nos comícios de Tancredo; aceitou trocar Diretas Já pelas mudanças”.

Percebe-se que as entrevistas, mesmo trazendo perspectivas divergentes, são igualmente articuladas de modo a colaborar com o argumento geral de *Muda Brasil*. Cabe aqui mencionar que se no documentário expositivo clássico as entrevistas e depoimentos estavam ausentes, inclusive por condições técnicas que não permitiam ainda a captação de som direto, nos documentários expositivos mais recentes – denominados por Fernão Ramos de “documentário cabo”³⁴ por serem predominantes nas redes de televisão a cabo – as entrevistas e depoimentos são recursos muito utilizados a ponto de se tornar um verdadeiro “cacoete” como assinalou Bernardet³⁵. E, embora tais documentários apresentem mais vozes, nem por isso sua perspectiva geral é mais aberta ou indefinida, conforme explica Ramos: “A multiplicidade de vozes não exclui, no entanto, a unicidade da asserção do saber veiculada pelo documentário cabo, dentro de um contexto ideológico próximo ao documentário clássico.”³⁶ Ao contrário do modo interativo de documentário que cede considerável autoridade para seus entrevistados, o documentário expositivo articula os depoimentos de

³¹ Nichols designa como pseudo-monólogos aquelas entrevistas em que o cineasta não se faz visível e os entrevistados endereçam suas declarações diretamente ao espectador. Cf. NICHOLS, Bill, *op.cit.*, 1991, p.54.

³² Tais deslocamentos registrados nas legendas que identificam as imagens do documentário foram, pelo menos em grande parte, realizados de fato pela equipe de *Muda Brasil*, conforme afirmam o cineasta Oswaldo Caldeira e o produtor Paulo Thiago em entrevista que compõe o conteúdo “extra” do DVD do filme. Mas o documentário compõe-se também de algumas imagens de arquivo.

³³ Segundo Nichols, a “montagem de evidência” – “evidentiary editing” – é aquela que articula imagens preocupando-se menos com a continuidade espacial e temporal, como faz a montagem narrativa clássica do filme de ficção, e mais com a continuidade lógica do argumento. NICHOLS, Bill, *op.cit.*, 1991, p.19-20; 2005, p.58.

³⁴ RAMOS, Fernão, *op.cit.*, p.41.

³⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. [2ª ed. revista e ampliada]. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p.285.

³⁶ RAMOS, Fernão, *op.cit.*, p.41.

³⁷ NICHOLS, Bill, *op.cit.*, 1991, p.37, tradução nossa.

³⁸ “[...] A eleição indireta trouxe problemas também para a frente oposicionista. A esquerda relutou, mas acabou concordando em participar. Só o PT ficou à margem em atitude belicosa”.

³⁹ Ao depoimento de Lula afirmando “O que se precisa na verdade que haja é um atendimento das reivindicações da classe dos trabalhadores; e as duas candidaturas que tão no Colégio nenhuma dá respostas a isso. [...] Nenhuma das duas candidaturas rompe com os problemas de exploração a que os trabalhadores estão submetidos”, o documentário contrapõe na sequência três argumentos expressados em depoimentos de representantes de três correntes políticas distintas. O primeiro argumento, expressado por Giocondo Dias, Secretário-geral do PCB (legendado equivocadamente como Giocondo Jus), é o de que o trabalhador não pode esperar que o governo atenda às suas reivindicações: “eu acredito que mudança de qualidade de vida pra trabalhador é muito difícil. Vai ter que lutar bastante.[...] Trabalhador não pode esperar que ninguém dê nada a eles. Esse negócio de mão grande, de pai dos pobres... conto da carochinha.” O segundo argumento, expressado por Haroldo Lima, deputado federal pelo PMDB, é o de que para deixar para trás a ditadura é importante a união com quaisquer setores: “a circunstância concreta que nós vivemos, penso eu, foi a página mais negra da história do nosso país [...] numa situação desse tipo, todas as forças que queiram se somar para por fim a essa situação nós temos que aceitar, nós temos que receber e nós temos que lutar conjuntamente com eles.” E o terceiro argumento vem de Antônio Carlos Magalhães, ex-governador da Bahia pelo PDS e que então se aproximava da Frente Liberal em apoio a Tancredo: “Num momento em que nós temos um homem de centro, um homem que dá garantias ao regime democrático do Brasil de que ele não vai ser radicalizado nem para a direita nem para a esquerda, ter apoio de todos os seguimentos da sociedade é motivo de aplauso e não de ficar insatisfeito.”

modo a referendar um argumento central, conforme salienta Bill Nichols: “As vozes dos outros são tecidas em uma lógica textual que as subsume e as orchestra. Elas detêm pouca responsabilidade para fazer o argumento, mas são usadas para apoiá-lo ou fornecer evidência ou comprovação para o que o comentário declara. A voz de autoridade reside no texto em si ao invés de [residir] naqueles recrutados para ele.”³⁷

Percebe-se que o argumento orquestrado em *Muda Brasil* – cujo título deriva do *slogan* da campanha de Tancredo Neves, “Muda Brasil, Tancredo Já!” – vai no sentido de defender a importância de Tancredo e sua política de conciliação para o não retrocesso à ditadura. E é a esse argumento que estão subordinadas as diversas entrevistas. Exemplo claro é a sequência que envolve o depoimento do deputado federal Francisco Pinto, do PMDB da Bahia. Primeiramente o deputado declara que o problema da frente ampla para eleição de Tancredo é que ela estaria se “diretizando” e que seria importante a participação de todos os setores da esquerda para evitar que isso ocorresse. Nesse momento seu depoimento é apoiado pelo argumento do filme, que critica a recusa do PT em participar da frente para eleger Tancredo no Colégio Eleitoral – em “atitude belicosa”, como afirma a *voz-over*³⁸. Por meio da montagem estratégica desse e de outros depoimentos, o filme mina a argumentação do líder do PT, Lula, que nega apoio a Tancredo por entender que nenhum dos dois candidatos às eleições indiretas daria respostas às reivindicações das classes trabalhadoras.³⁹ A seguir, após o depoimento de Antônio Carlos Magalhães elogiando a composição centrista, que garantiria que não houvesse nenhuma radicalização nem à direita, nem à esquerda, o filme volta para o depoimento de Francisco Pinto que faz ressalvas às negociações entre Tancredo Neves e Antônio Carlos Magalhães que visavam ao apoio deste último:

A nossa postura na Bahia tem sido de combate às oligarquias baianas e Seu Antônio Carlos é uma expressão dessas oligarquias. É um homem que simbolizava a própria ditadura em nosso estado. De maneira que o Sr. Tancredo Neves precisando de seu voto como está precisando, está obviamente que acertando com ele alguns compromissos que eu não sei quais sejam, mas a verdade é que isso pode significar, apoios como o dele e de tantos outros que virão por aí, algum retrocesso para esse processo de avanço das forças populares (grifo nosso).

A *voz-over*, então, utilizando sua posição de autoridade, intervém para desautorizar o argumento do entrevistado: “Não houve retrocesso. A frente era muito ampla, muito representativa. Sua força impediu que houvesse um desfecho como o de 1954, que levou o presidente Getúlio Vargas ao suicídio”. Pode-se depreender do depoimento do deputado Francisco Pinto que o retrocesso que ele temia dizia respeito não ao risco de pressão por parte das forças antidemocráticas e golpistas, como afirmou a *voz-over*, mas ao risco de uma composição política mais à direita, que freasse as forças populares e as conquistas sociais. No entanto, a proposição geral que perpassa a construção fílmica de *Muda Brasil* mostra-se laudatória da política de conciliação de Tancredo Neves e promove a interpretação do depoimento de acordo com esta proposição, deixando sem endosso a argumentação do deputado sobre o possível recuo das conquistas das forças populares em decorrência das alianças políticas cunhadas por Tancredo.

Diversos depoimentos tecem elogios à personalidade política de Tancredo enquanto outros, inclusive de membros ou ex-membros do PDS, denunciam o caráter corrupto de Maluf, deixando claros os ganhos em relação à eleição do candidato do PMDB. As ameaças de reações golpistas por parte de militares também são utilizadas como argumento na valorização da vitória de Tancredo. Para isso conta-se não só com depoimentos de jornalistas e políticos que mencionam, com menor ou maior ênfase, o risco de golpe, como também, para fortalecer a ideia de temor ante a possibilidade de retorno à ditadura, recorre-se à inserção de trecho do filme expressionista alemão, *Nosferatu* (F.W.Murnau, 1922), cujas imagens ficcionais de horror são aliadas a uma melodia de suspense acompanhando a locução:

Quando ninguém mais duvidava da vitória de Tancredo, as derradeiras tensões ficaram por conta dos rumores de tentativas golpistas que poderiam partir de áreas militares. Havia movimentos de tropas suspeitos, declarações estranhas... A polícia federal prendeu comunistas em várias cidades... As imagens de pesadelo foram dissipadas pela luz de uma vitória política que correspondia ao anseio geral do povo. Mas o pesadelo não tinha nada de exagero: a vida da nação mergulhara nas sombras durante muitos anos.

Para finalizar, *Muda Brasil*, que até então não trouxera Tancredo Neves falando diretamente ao filme – ele só havia aparecido em comícios e coletivas de imprensa –, exhibe o depoimento do político mineiro defendendo a conciliação em sentido amplo, acima de grupos, partidos e classes, e encerra-se com imagens da comemoração de sua vitória, em 15 de janeiro de 1985, ao som da música *Vai passar* (Chico Buarque; Francis Hime, 1984).

Céu aberto: a fala do povo

Céu aberto inicia-se com imagens do cortejo fúnebre de Tancredo Neves ocorrido em São Paulo no dia 22 de abril de 1985 e destaca em sua abordagem a relação da população com a doença e morte do presidente não empossado. Embora sejam utilizadas imagens de arquivo e apresentados alguns depoimentos de “especialistas” e políticos, confere-se nesse documentário espaço significativo às falas da população, seja por meio de entrevistas de rua com pessoas anônimas em São Paulo, seja em entrevistas individuais como aquela com Joanino Lobosque, criador do “Jornal do Poste”, que compilava e publicava manualmente notícias sobre o estado de saúde de Tancredo para serem lidas em via pública pela população, em São João del-Rei, cidade natal do presidente.

Cabe assinalar que o responsável por *Céu aberto*, João Batista de Andrade, mineiro de origem, fez parte do núcleo paulista de Cinema Direto no Brasil desde seus primórdios, nos anos 1960⁴⁰; sendo que esse cinema teve como uma de suas características o fato de trazer a “voz do povo” para o documentário, conforme assinala Bernardet:

*No Brasil, o cinema direto trouxe à tona um universo verbal até então desconhecido na tela. À fala controlada dos locutores, aos diálogos escritos dos personagens de ficção, vinha se contrapor um português múltiplo falado fora do domínio da norma culta. [...] riqueza de sotaques, de prosódias, de sintaxes, de vocabulários que, conforme a origem das pessoas, a idade, a situação em que se encontravam, esse cinema descobria.*⁴¹

⁴⁰ João Batista de Andrade participou como assistente da equipe de produção de documentários articulada em torno do produtor Thomas Farkas e seguiu carreira realizando documentários e ficções de cunho social e político. Cf. Ramos, Fernão, *op.cit.*, p.330-406 e CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Aplauso Cinema Brasil).

⁴¹ BERNARDET, Jean-Claude, *op.cit.*, p.282.

Percebe-se em *Céu aberto* essa preocupação em ouvir o que o povo tem a dizer e registrar sua forma diversificada de expressão: o sotaque mineiro de Joanino, a linguagem em gíria do rapaz que comenta “Tancredo tá pifando, né?”; as falas de homens e mulheres de diferentes idades e provenientes de diversas regiões do país, notadamente do nordeste, que se reúnem em torno do cineasta em São Paulo para dar declarações e expor o que pensam sobre a doença de Tancredo.

Se em *Muda Brasil* o foco é a política de cúpula e o povo aparece apenas como “massa” a ilustrar o apoio a Tancredo, em *Céu aberto* – embora Tancredo Neves também seja figura de destaque – é possível vislumbrar sentimentos e expectativas da população que, embora estivessem voltados para o primeiro presidente civil eleito depois de vinte anos, o ultrapassavam. As imagens de intensa comoção popular diante do Instituto do Coração (Incor) onde Tancredo estava internado, os depoimentos perplexos e incrédulos em relação às notícias sobre o presidente, bem como as expressões de desalento diante dos acontecimentos demonstram em *Céu aberto* uma necessidade de apego da população à figura do presidente, tomado como símbolo de esperança. Pessoas que rezam e choram; pessoas que vêm de outros estados para fazer vigília diante do Incor; pessoas que julgam que Tancredo fora atingido por um tiro e que se sentem enganadas pelos noticiários que não mostram imagens do presidente no hospital. Depoimentos como o do rapaz que enxerga em Tancredo as feições do falecido pai que não chegara a conhecer; da senhora mãe de dezenove filhos que torcia para que o presidente se recuperasse para poder ajudá-la; do pernambucano que diz que suas crianças lhe perguntam pela saúde do presidente; do moço que afirma que “basta aparecer alguém aqui nesse país, como em qualquer lugar do mundo, que se submete a fazer alguma coisa pela população pobre, sempre acontece alguma coisa, algum acidente, os poderosos dão um jeito que esse cara saia de circulação”. Todos esses elementos permitem entrever a crença popular de que o novo presidente iria resolver seus problemas e demonstram ao mesmo tempo que naquele momento as pessoas começavam a perder o medo de falar e protestar. Esses elementos não representam necessariamente uma adesão a Tancredo Neves, mas ao que foi idealizado em torno dele como possibilidade de mudança, sendo sintomático o depoimento de um homem que declara: “Gostaria que nosso presidente Figueiredo [sic] melhorasse. A única esperança que o nosso Brasil tem é se ele sobreviver porque nós tamo numa crise [...] e sem ele nós não poderia vencer essa crise que nós tá passando”. O cineasta tenta corrigi-lo: “Você falou Figueiredo. Fala agora Tancredo”. E ele diz: “Tranquedo. Nosso Presidente Tranquedo”. Outro depoimento, o de um “peregrino” que saiu de Campinas em direção a Brasília, Belo Horizonte e, finalmente, São João del-Rei para acompanhar o velório e enterro de Tancredo, expressa igualmente essa necessidade de acreditar que o país iria melhorar, ainda que a crença fosse vaga e um tanto sem base: “ele deixou dentro de nós uma esperança, uma esperança viva, repleta... de esperança [sic]”.

Em *Céu aberto* a postura adotada ora é mais recuada – como nas cenas que mostram os cartazes, as lágrimas e as preces dirigidas a Tancredo Neves por pessoas de diferentes credos reunidas em frente ao Incor – ora é mais interventiva como nas cenas em que o cineasta João Batista de Andrade “provoca” os entrevistados, por exemplo, perguntando a Joanino Lobosque “o que que é conciliação?” quando este fala que Tancredo “era

um espírito nato de conciliação” ou indagando ao General Newton Cruz, ex-chefe do SNI (Serviço Nacional de Informações) e ex-comandante militar do Planalto que havia sido responsável pela execução de “medidas de emergência” instauradas pelo governo militar para coibir manifestações por ocasião da votação da emenda Dante de Oliveira: “General, o senhor representava um militar de quem as pessoas tinham muito medo na época. Por que essa imagem?”.

Céu aberto não apresenta locução própria, mas, em alguns momentos, as vozes dos entrevistados desempenham essa função ao prolongar-se sobre imagens de arquivo, como ocorre com as falas de Joanino Lobosque, Lucila Neves e Ulisses Guimarães que, após serem apresentadas atreladas às imagens dos entrevistados, se estendem sobre imagens de arquivo referentes a Tancredo que ilustram ou complementam as declarações. Ademais, a *voz-over* é ouvida em seu estilo mais típico em trechos de cinejornais produzidos pela Minas Filme incorporados a *Céu aberto*, como é o caso do trecho que traz imagens da vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral, em 15 de janeiro de 1985, acompanhadas da locução: “Das margens do Ipiranga a Tancredo Neves: um Brasil que se faz livre! Representantes do povo escolheram em 1985 um presidente liberal antes de tudo, mas consciente de que muitos problemas sociais exigem soluções claras, imediatas e brasileiras. De São João del-Rei ao Planalto: a trajetória de um liberal”.

Tais palavras parecem se coadunar com a perspectiva subjacente a *Céu aberto*, que esboça otimismo em relação ao fim do regime militar e ao mesmo tempo preocupação com a resolução dos problemas sociais do país. O otimismo em relação ao fim do regime militar emerge, por exemplo, no contraponto entre as imagens de arrogância e truculência do General Newton Cruz – que aparece agredindo publicamente um jornalista em uma coletiva de imprensa em que dava declarações sobre as medidas de emergência instauradas pelo governo militar – e as imagens desse mesmo general logo após a instauração da chamada Nova República em que, entrevistado em sua residência por João Batista de Andrade, responde a questões incômodas – como a que diz respeito a uma possível tentativa de golpe militar contra Tancredo Neves – de maneira afável e contida, postura ainda mais edulcorada pela presença de seus netinhos. Por outro lado, os prognósticos para o Brasil não se mostram tão positivos, como se vê numa cena cujo significado provém não de um comentário verbal mas das próprias imagens. Trata-se de imagens referentes ao velório de Tancredo no Palácio da Liberdade em Belo Horizonte em torno do qual uma enorme multidão se aglomerou. Em meio à aglomeração e ao tumulto, pessoas passavam mal e chegavam a desmaiar, precisando ser “içadas” por cima das lanças das grades do Palácio para serem reanimadas. Na sacada do Palácio, membros da elite e da classe política assistiam a tudo sem nada fazer além de apontar e comentar entre si sobre aquele “espetáculo” dramático. Ao registrar e montar alternadamente os dois “lados” da cena, *Céu aberto* assinala a distância e a indiferença da classe política em relação ao povo.

O documentário se encerra justamente com o discurso de Ulisses Guimarães, no velório de Tancredo, defendendo o compromisso com a resolução dos problemas sociais – “que não esqueçamos o povo [...]” – seguido da subida do novo presidente José Sarney pela rampa do Palácio do Planalto no dia de sua posse, 15 de março de 1985, encerrando o ciclo de 21 anos de governos militares.

⁴² Paulo Thiago assim declara nos “extras” do DVD de *Muda Brasil*: “Como mineiros e fãs de Tancredo, extraordinária personalidade política, achamos que seria importante testemunhar tudo o que acontecia na história do país naquele momento”.

⁴³ Cf. Trailer e capa DVD *Muda Brasil*.

Unidos na esperança, distintos nas abordagens

Eleições estaduais de 1982; crise no estado de São Paulo em 1983; mobilizações amplas por eleições presidenciais diretas; medidas de emergência federais para coibir manifestações; derrota da emenda Dante de Oliveira; alianças e campanha eleitoral pré-eleições indiretas; rumores de ameaças golpistas contra o avanço democrático; vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral; doença e morte do presidente recém-eleito; posse do vice-presidente, José Sarney. Fatos e acontecimentos marcantes na transição do regime militar para o regime liberal-democrático que se fazem presentes nos documentários que se debruçaram sobre aquele momento histórico enquanto ele transcorria. Do movimento das ruas às manobras do planalto, esses documentários procuraram abarcar seu tempo presente, abordando problemáticas mais localizadas ou mais amplas, mais privadas ou mais públicas, focalizando o geral ou o particular. Suas diferentes clivagens, de certa forma complementam-se ao serem tomadas em conjunto, permitindo uma visão geral sobre o período, em diferentes enfoques e vieses interpretativos.

Bastante distintos, uma das poucas coisas que esses filmes – com exceção de *Céu aberto* – têm em comum, é a presença de composições de Milton Nascimento: em *Nada será como antes, nada?* (Renato Tapajós, 1984), a canção é *Nada será como antes* (Milton Nascimento, Ronaldo Bastos, 1972); em *O evangelho segundo Teotônio* (Vladimir Carvalho, 1984), *Menestrel das Alagoas* (Milton Nascimento, Fernando Brandt, 1983); em *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984), *Nos bailes da vida* (Milton Nascimento, Fernando Brant, 1981); em *Muda Brasil* (Oswaldo Caldeira, 1985), *Coração de estudante* (Milton Nascimento, Wagner Tiso, 1984).

As letras dessas canções, assim como os filmes que as abrigam, expressam sentimento, mais acentuado ou mais tênue, de esperança. Desde os títulos dos filmes vislumbra-se otimismo em relação à mudança e ao horizonte de possibilidades que se abria a partir da lenta conquista da democracia após mais de vinte anos de ditadura. Não se deve, entretanto, desconsiderar as diferenças no tratamento do tema. Diferenças que, como vimos, são bastante acentuadas e que, certamente, têm a ver com as afinidades e posições políticas dos realizadores: Renato Tapajós esteve vinculado ao PT desde o processo de formação do partido; João Batista de Andrade foi membro do PCB que se aliou ao MDB no contexto da redemocratização; Oswaldo Caldeira e o produtor de *Muda Brasil*, Paulo Thiago, eram assumidamente “fãs” de seu conterrâneo Tancredo⁴²; Vladimir Carvalho optou por debruçar-se sobre a trajetória de Teotônio Vilela, nordestino como ele; enquanto Tizuka Yamasaki colocou uma mulher independente no centro de seu filme.

Nota-se que em nenhum dos filmes o “povo” é propriamente protagonista. *Muda Brasil* apresenta em seu material de divulgação o slogan “um filme feito por um povo inteiro”⁴³; contudo, dirige seu foco para os gabinetes e para as declarações dos políticos, suas alianças e manobras. Em *Nada será como antes, nada?* ainda que a redemocratização pareça emergir não de manobras de cúpula mas de mobilizações populares, o eixo é a reflexão pessoal do cineasta sobre sua experiência como “espectador solidário” desses movimentos. Em *O evangelho segundo Teotônio* a “estrela” é o líder político homenageado desde o título. Em *Patriamada*, embora se faça refe-

rência às qualidades e dificuldades do “povo brasileiro”, os protagonistas são o empresário, o cineasta e a jornalista – ou, alegoricamente, a classe dominante progressista, o artista-intelectual e a imprensa –, defendendo-se uma unidade nacional pluriclassista. E mesmo em *Céu aberto*, dentre o *corpus* analisado aquele em que mais se ouve a “voz do povo”, esse povo é retratado não como protagonista de suas próprias lutas mas como carente, sofrido, desesperado e necessitado de alguém que fizesse algo por ele, de um líder que o ajudasse e o conduzisse. Cabe aqui a afirmação de Jean-Claude Bernardet: “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo”.⁴⁴

Nosso percurso propiciou o contato com algumas das visões possíveis acerca daquele conturbado período de transição política. Percorremos filmes que são a um só tempo perspectivas dos cineastas sobre aquele momento histórico e registros audiovisuais que carregam em si informações imagéticas e sonoras captadas no transcorrer dos acontecimentos. Eis aí a riqueza do documentário.



Artigo recebido em março de 2012. Aprovado em junho de 2012.

⁴⁴ BERNARDET, Jean-Claude, *op.cit.*, p.9.