

COLEÇÃO APLAUSO CINEMA BRASIL

LIBERDADE DE IMPRENSA

roteiro e direção de
**JOÃO BATISTA
DE ANDRADE**

OCINEMA DE INTERVENÇÃO
40 ANOS DO DOCUMENTÁRIO
INAUGURAL DA OBRA DO CINEASTA

RENATA FORTES E JOÃO BATISTA DE ANDRADE

imprensa oficial

O Cinema de Intervenção

**Liberdade de Imprensa
(1967)**

**40 anos do Documentário Inaugural
da Obra de João Batista de Andrade**

O Cinema de Intervenção

Liberdade de Imprensa
(1967)

40 anos do Documentário Inaugural
da Obra de João Batista de Andrade

Renata Fortes e João Batista de Andrade

imprensa**o**ficial

São Paulo, 2008



Governador José Serra

Imprensa Oficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

Apresentação

A relação de São Paulo com as artes cênicas é muito antiga. Afinal, Anchieta, um dos fundadores da capital, além de ser sacerdote e de exercer os ofícios de professor, médico e sapaiteiro, era também dramaturgo. As 12 peças teatrais de sua autoria – que seguiam a forma dos autos medievais – foram escritas em português e também em tupi, pois tinham a finalidade de catequizar os indígenas e convertê-los ao cristianismo.

Mesmo assim, a atividade teatral somente se desenvolveu em território paulista muito lentamente, em que pese o marquês de Pombal, ministro da coroa portuguesa no século 18, ter procurado estimular o teatro em todo o império luso, por considerá-lo muito importante para a educação e a formação das pessoas.

O grande salto foi dado somente no século 20, com a criação, em 1948, do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, a primeira companhia profissional paulista. Em 1949, por sua vez, era inaugurada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que marcou época no cinema brasileiro, e, no ano seguin-

te, entrava no ar a primeira emissora de televisão do Brasil e da América Latina: a TV Tupi.

Estava criado o ambiente propício para que o teatro, o cinema e a televisão prosperassem entre nós, ampliando o campo de trabalho para atores, dramaturgos, roteiristas, músicos e técnicos; multiplicando a cultura, a informação e o entretenimento para a população.

A Coleção Aplauso reúne depoimentos de gente que ajudou a escrever essa história. E que continua a escrevê-la, no presente. Homens e mulheres que, contando a sua vida, narram também a trajetória de atividades da maior relevância para a cultura brasileira. Pessoas que, numa linguagem simples e direta, como que dialogando com os leitores, revelam a sua experiência, o seu talento, a sua criatividade.

Daí, certamente, uma das razões do sucesso desta *Coleção* junto ao público. Daí, também, um dos motivos para o lançamento de uma edição especial, dirigida aos alunos da rede pública de ensino de São Paulo e encaminhada para 4 mil bibliotecas escolares, estimulando o gosto pela leitura para milhares de jovens, enriquecendo sua cultura e visão de mundo.

José Serra

Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.

Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa a resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural, para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se reconstitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir sua trajetória.

A decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente ao leitor.

Um aspecto importante da *Coleção* é que os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que também caracterizam o artista e seu ofício. Biógrafo e biografado se colocaram em reflexões que se

estenderam sobre a formação intelectual e ideológica do artista, contextualizada naquilo que caracteriza e situa também a história brasileira, no tempo e espaço da narrativa de cada biografado.

São inúmeros os artistas a apontar o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida, deixando transparecer a firmeza do pensamento crítico ou denunciando preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando nosso país. Muitos mostraram a importância para a sua formação terem atuado tanto no teatro quanto no cinema e na televisão, adquirindo, portanto, linguagens diferenciadas – analisando-as com suas particularidades.

Muitos títulos extrapolam os simples relatos biográficos, explorando – quando o artista permite – seu universo íntimo e psicológico, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade por ter se tornado artista – como se carregasse, desde sempre, seus princípios, sua vocação, a complexidade dos personagens que abrigou ao longo de sua carreira.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente a nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o intrincado processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Desenvolveram-se temas como a cons-

trução dos personagens interpretados, bem como a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. Foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferença entre esses veículos e a expressão de suas linguagens.

Gostaria de ressaltar o projeto gráfico da *Coleção* e a opção por seu formato de bolso, a facilidade para ler esses livros em qualquer parte, a clareza e o corpo de suas fontes, a iconografia farta e o registro cronológico completo de cada biografado.

Se algum fator específico conduziu ao sucesso da *Coleção Aplauso* – e merece ser destacado –, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

À Imprensa Oficial e sua equipe coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica e contar com a disposição, o entusiasmo e o empenho de nossos artistas, diretores, dramaturgos e roteiristas. Com a *Coleção* em curso, configurada e com identidade consolidada, constatamos que os sortilégios que envolvem palco, cenas, coxias, sets de filmagem, cenários, câmeras, textos, imagens e palavras conjugados, e todos esses seres especiais – que nesse

universo transitam, transmutam e vivem – também nos tomaram e sensibilizaram. É esse material cultural e de reflexão que pode ser agora compartilhado com os leitores de todo o Brasil.

Hubert Alquères

Diretor-presidente da
Imprensa Oficial do Estado da São Paulo

Introdução

Apenas duas exposições do filme *Liberdade de Imprensa*, de João Batista de Andrade, têm registro na imprensa. A primeira na Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC); a segunda no Museu de Arte Moderna (MAM), ambas no ano de 1967. Depois disso, o filme desaparece com esparsas exposições, sempre fechadas, não públicas.

Produzido pelo movimento universitário (Jornal *Amanhã*, da UNE, ainda em projeto, dirigido pelo jornalista Raimundo Pereira e o Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP), o filme seria lançado nacionalmente pela própria UNE a partir do Congresso de Ibiúna, em 1968. A queda do Congresso de Ibiúna, com prisões e apreensão dos materiais *subversivos*, decretou um ultraprecocidade fim de carreira para o filme.

O cineasta João Batista de Andrade começava sua carreira com um problema que o atormentaria durante toda a ditadura: a proibição de muitos de seus filmes.

No entanto, apesar de apenas duas exposições, o filme foi visto por pessoas importantes da crítica, entre os quais é preciso destacar Jean-Claude Bernardet, que dedicou ao filme um belo e

elogioso trabalho em seu livro fundamental para os documentaristas brasileiros, *Cineastas e Imagens do Povo*.

12

Nesse trabalho, Jean-Claude aponta uma das importantes contribuições do filme, a visão do cineasta de que sua presença alterava a realidade filmada e que, por isso, era preciso controlar e usar essa fatal intervenção, até mesmo com a presença ostensiva da equipe e do cineasta (rompendo um tabu entre os documentaristas). Procurava, assim, fazer com que essa *intervenção* contribuísse para a revelação do sentido mais profundo da realidade, ocultado pelo cotidiano e pelas aparências (*a realidade como tal, como aparece, intocável, é um fetiche*). Daí a definição do trabalho do documentarista JBA como o de um *Cinema de Intervenção*, sentido que, surgido nesse primeiro filme, marcaria toda a sua obra documentária, com nítida influência também sobre a sua obra de ficção.

Os Autores

Homenagem (*in memoriam*)



**José Roberto
Arantes de Almeida**
(1943-1971)

Presidente do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP/1966-67 (entidade patrocinadora do filme)

José Roberto Arantes de Almeida nasceu em Pirajuí, Estado de São Paulo, no dia 7 de fevereiro de 1943, filho de Mário Arantes de Almeida e Aída Martoni de Almeida. Estudou no leba e junto a seu colega Salinas foi aprovado, em 1961, no vestibular para engenharia no Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA). Em 1964, em virtude das suas atividades políticas, nessa ocasião já militante comunista, foi expulso do ITA e levado preso para a Base Aérea do Guarujá. Libertado, retomou seus estudos na Faculdade de Filosofia da USP, localizada na famosa Rua Maria Antônia, onde iniciou o curso de Física. Em 1966 foi eleito presidente do Grêmio da Filosofia, órgão representativo dos estudantes da faculdade. Com ideal socialista, ele era da base do Partido Comunista Brasileiro, que começou a se desmanchar em vários grupos que questionavam a política adotada por esse partido nos períodos pré e pós-golpe militar de 1964.

Entrou na Dissidência Comunista de São Paulo, transformada posteriormente na Ação Libertadora Nacional (ALN), e terminou no Movimento de Libertação Popular (Molipo), que pregava a luta armada como forma de derrotar a ditadura militar. Em 1967 tornou-se vice-presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE), à época uma importante e representativa entidade da sociedade civil, com enorme influência política e social. Em 1968 a UNE tentou realizar seu 30º Congresso, em Ibiúna/SP, que, declarado proibido pelo governo militar, foi invadido pela polícia. Todos os seus participantes foram presos, levados para o Dops, e seus líderes processados. Zé Arantes conseguiu fugir de dentro do Dops, pela porta da frente, disfarçando-se no meio da balburdia produzida por quase 800 presos que lotavam as dependências do famoso prédio do Largo General Osório, em São Paulo.

Posteriormente, teve sua prisão decretada pela Auditoria Militar que, então, julgava os crimes políticos. Clandestino, viveu com nomes falsos, teve seus últimos momentos de ternura e contato familiar na Semana Santa de 1969, quando, junto a seu irmão Dado e sua namorada Lola, passou alguns dias na praia deserta de Bertioga. Vivendo na clandestinidade, foi para Cuba participar de treinamento para a guerra de guerri-

lhas. Voltou ao Brasil na chamada Turma dos 28. Caçados pelos órgãos de segurança, Dops, DOI-Codi, Cenimar e outros, todos os jovens idealistas que voltaram ao Brasil nessa turma foram mortos ou desapareceram para sempre. No dia 4 de novembro de 1971, aos 28 anos, foi descoberto pelo DOI-Codi numa casa da Rua Cervantes, nº 7, na Vila Prudente, em São Paulo. Resistiu à prisão, e às torturas que fatalmente se seguiriam, lutando bravamente, e terminou morto. Usava o nome falso de José Carlos Pires de Andrade, com o qual foi necropsiado pelo IML. Em seguida, foi enterrado no Cemitério de Perus, muito utilizado pela ditadura para enterrar os opositores mortos.

15

Resgatado pela família, seu corpo foi exumado e levado para sepultamento, sob um manto de silêncio, com seu nome verdadeiro, em Araraquara.

Sua namorada, Lola, a jovem Aurora Maria Nascimento Furtado, foi assassinada sob torturas, em novembro de 1972, no Rio de Janeiro.

(extraído da Internet do jornal O Imparcial)



João Batista de Andrade, no Encontro Latino-Americano de Documentaristas, em Buenos Aires, 1965

O Que É um Documentarista?

Essa é uma questão que inquieta a tantos quantos trabalham com o tema documentário, nas inesgotáveis configurações que essa forma de articular imagens e sons vem tomando, desde o primeiro plano cinematográfico que foi rodado e exibido.

A resposta pode ser procurada contemplando duas preocupações:

- Qualificar um realizador a partir de sua obra;
- Orientar a formação de novos produtores audiovisuais.

Começar uma reflexão sobre o tema torna necessário olharmos de um modo abrangente para os mais de cem anos de história do cinema, outros mais de 50 anos de história da televisão e para estes recentes e profícuos tempos digitais. O cinema começa documental. Percorre uma irremediável vocação de ficção e o documental passa a ocupar os entremeios de uma indústria avassaladora que modela a cultura do século XX. Na metade desse período percebe-se que há uma grande quantidade de produção, quase passando ao largo da indústria, que não pode ou não

merece ser chamada de ficção. Diante da diversidade de formatos e finalidades, com pouca história ou reflexão que a organize, nomeia-se essa produção como *não-ficção*.

Assim divide-se, grosso modo, a história da produção audiovisual entre ficção e não-ficção. Nesse momento misturam-se os suportes tecnológicos que veiculam a linguagem audiovisual. Não importa que projetada ou transmitida, não importa que registrada em película ou magnético. E hoje, não importa que analógica ou digital. Toda essa mudança e convergência, no entanto, não jogou muita luz sobre a dicotomia ficção/não-ficção. Tanto quanto a maioria dos produtores audiovisuais não se furta a expressar-se em qualquer dos dois formatos.

A história do cinema, no entanto, registra certo número de realizadores que construíram uma obra exclusiva de não-ficção. Podemos citar Robert Flaherty, Joris Ivens, Dziga Vertov, Jean Rouch e brasileiros como Vladimir Carvalho, por exemplo. Observando-se suas obras e seus procedimentos, pode-se iniciar uma investigação sobre traços comuns que venham a configurar resposta à indagação do título. Muitos poderão argumentar que essa é uma demanda irrelevante, pois cada vez mais se diluem as fronteiras entre

a ficção e a não-ficção, mas, sobretudo diante dos questionamentos dos mais jovens, sentimos a necessidade de ter respostas ou caminhos que orientem as vocações nascentes.

Nessa busca encontramos um cineasta e sua obra que demarcam muitas indagações sobre o assunto. João Batista de Andrade é um realizador que se faz essa pergunta. Tanto mais ricas ficam as respostas quanto mais nos aprofundamos na análise da sua obra. Extensa produção de não-ficção, abrangendo todos os formatos, tecnologias, mídias e experimentações. Também Batista é criador de uma significativa obra de ficção e essa fluência expressiva mais ainda ilumina as possíveis respostas à indagação do título.

19

O olhar atento sobre sua produção e a leitura de seus diversos depoimentos estão indicando que há uma postura comum que o coloca em frente ao real, à história e, sobretudo, ao momento político em que suas obras nascem. Ouvimos afirmações de que suas obras documentais estão impregnadas de ficção tanto quanto as ficções tornam-se rigorosamente documentais. Na verdade dessa observação está o compromisso do cineasta com a expressão audiovisual, que escolheu como seu testemunho principal de criador. Está também, e aí vemos sua personalidade mais

claramente, a inserção política do papel que se atribui, com paixão e humildade.

Toda a obra de João Batista está impregnada de um interesse profundo pela vida que o cerca. Nada grandiloquente ou espetacular, mas os pequenos e profundos acontecimentos cotidianos como o dos *nordestinos que vieram tentar a vida em São Paulo (Caso Norte)*, ou do poeta que quer vender seus versos (*O Homem que Virou Suco*).

20

Outro traço importante que coloca João Batista como exemplo de documentarista é sua inquietação diante do desafio do real que o leva a um diálogo livre e desprovido de pré-conceitos com aquilo que se apresenta à sua câmera. Só assim ele poderia se permitir integrar um curioso à filmagem e conseguir o extraordinário efeito de *diálogo de classes* que se abre em *Liberdade de Imprensa*.

Cada obra de João Batista é uma experiência de relação com seu assunto. Ele se deixa dominar pelo tema sem perder o domínio sobre sua forma de expressão. Os fatos o indagam e lhe dizem como podem ser registrados de uma forma arejada, liberta. No entanto, ao nunca perder a perspectiva da inserção do espectador na emoção de suas descobertas, melhor dizendo, sem nunca desistir de compartilhar com o espectador a adre-

nalina de suas aventuras expressivas, Batista domina absolutamente seu ofício. A análise de sua obra em *A Hora da Notícia*, da TV Cultura, deixa bem clara essa idéia de um compartilhamento lúdico e sensível, sem que isso diminua o impacto político de seus desvendamentos.

Esse talvez seja exatamente o comportamento que diferencia a forma do documentarista mais criativo e inquieto de chegar ao real. Desvendá-lo deixando que ele se exhiba, fazendo perguntas que não direcionam as respostas.

As questões sobre o dono da voz e a voz do dono, tão bem desenvolvidas por Jean-Claude Bernardet no seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, recebem algumas respostas muito interessantes ao longo da obra de João Batista. Ao dominar seu ofício de artesão de imagens, João Batista deixa a voz aos seus personagens. Seu domínio expressivo se faz pela busca da melhor imagem, mais do que da frase perfeita e, assim, a fala é entregue aos seus *atores*. Tanto quanto são eloqüentes os silêncios que Batista preenche com imagens delicadas como as mãos do prisioneiro no final de *Caso Norte*.

Há uma profunda coerência entre a inquietação que João Batista revela ao explicar sua chegada

ao cinema e seus métodos de trabalho e o resultado instigante de sua filmografia. Ele é um realizador que encontrou seu espaço no mundo e o preenche com revelações audiovisuais que inquietam igualmente seus espectadores. Não há exatamente um discurso, um recado ou uma preleção em seus filmes. Há testemunhos vários de situações que ele busca com sua câmera e sua infinita e amorosa curiosidade sobre as pessoas e as políticas que as agrega e segrega.

22

A linguagem audiovisual penetra nossa personalidade cognitiva pela via das sensações e das intuições. A etapa da racionalidade, que estrutura nosso discurso e nossas conversas sobre um filme, aparece para explicar nossa adesão ou não às emoções que a obra nos proporcionou. Por isso os *filmes-cabeça* ocupam um lugar especial entre poucos aficcionados. João Batista não faz filmes pensantes, realiza obras profundamente aderidas às sensações emanadas de seus temas. Assim suas obras ficam inesquecíveis. É a memória afetiva que as resgata e as atualiza nas incontáveis exibições, mostras e retrospectivas que se têm promovido de sua filmografia.

João Batista tem uma obra inserida na história de seu tempo por meio dos temas e da linguagem estética com que os aborda. E é essa inser-

ção desabrida e assumidamente datada que torna cada um de seus filmes um testemunho do momento e uma explicação histórica que não perde a atualidade. Interesse e curiosidade, domínio expressivo, entrega aos seus temas, desvendamento e permanente sensibilidade que engrandece de dimensão humana e política os seus personagens. Experimentação sem medo e um grande respeito por todos que se permitem revelar-se diante de seu olhar. Tudo isso reunido pode ser os ingredientes que definem um documentarista.

Ou simplesmente João Batista de Andrade.

Marília Franco

Doutora em Artes pela
Universidade de São Paulo

Como o Documentário Pensa o Real

João Batista de Andrade inicia sua carreira de autor de cinema em 1967 com o documentário *Liberdade de Imprensa*. Nele, não só é responsável pelo argumento, mas também pela direção e montagem. Época de ditadura recém-instalada no Brasil, Batista recorre ao cinema documental como forma de expressar sua ideologia e inquietação existencial.

Ter optado pelo documentário na sua primeira realização cinematográfica é sintomático de um período no qual a liberdade de se expressar começava a sofrer restrições e havia uma ansiedade por parte dos jovens de confrontar e intervir no sistema instalado pelos militares.

25

O documentário é um gênero que não deixa de ser uma *representação da realidade* onde questões de estrutura e estilo estão sempre presentes e diretamente ligadas às contingências do momento histórico, político e social da produção. É, também, uma narrativa que nos oferece a possibilidade de contar histórias. A *história documental*, sendo uma narração na qual as ações e os eventos são ordenados, agenciados e apresentados para o público de forma *verdadeira* pelo realizador, se utiliza, dependendo do estilo, de conceitos como objetividade, observação e intervenção.

A idéia de documentar nos obriga a estabelecer uma relação entre o que vemos e ouvimos na tela e a *realidade* assim como a conhecemos. Há um pacto implícito de *verdade* entre o realizador e o espectador. Fazendo um recorrido pela história do documentário, podemos verificar que a idéia do pacto é encontrada desde seus primórdios, quando John Grierson, fundador da Escola Inglesa de documentário, o considerava como *interpretação criativa da realidade*, ou quando Jean Rouch, documentarista etnólogo e um dos criadores do conceito de cinema-verdade, se refere ao documentário como aquele que conta a *história cotidiana, que trata de como vivem as pessoas, o que querem e como alcançam seus objetivos*, assim como na postura de Michael Renov, um dos teóricos do documentário mais importante da atualidade, quando aponta para o *direito ontológico inequívoco ao real*.

Principalmente ao pensarmos na televisão, esse pacto é mais evidente. Há uma convenção social e cultural a partir da qual ficou definido que tudo que é exibido na televisão, que tenha caráter documental, é real e, portanto, verdadeiro.

Batista rompe radicalmente com a tradição segundo a qual a realidade deve ser filmada com total isenção por parte do realizador, ou seja, observar através da câmera sem interferência

na ação. Assume o pacto implícito de verdade e intervém na narrativa, trazendo para dentro dela elementos que estão no extracampo e que redirecionarão o rumo da ação trazendo à tona uma realidade subjacente ao discurso fílmico.

Em *Liberdade de Imprensa* o próprio Batista é protagonista ao se fazer presente nas cenas, perguntando e dialogando com os populares a respeito do papel da imprensa. O filme, produzido pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e pelo jornal *Amanhã*, propõe discutir a liberdade de imprensa em um momento em que o sistema ditatorial que governava o País anunciava a criação da Lei de Imprensa, iniciando-se, com isso, o processo de instauração da censura.

27

O filme tem como ponto de partida o depoimento de um operário (Celso Monteiro da Silva) do jornal *O Estado de S. Paulo* filmado, junto à sua família, em frente ao casebre em construção no qual mora, na periferia da cidade de São Paulo. Seu discurso é altamente reacionário e cordato, pois, ao considerar a imprensa nacional como uma das melhores do mundo, justifica seu ponto de vista argumentando que não pode *discordar de uma imprensa que tenha seus jornais relacionados no conceito mundial*. Suas opiniões pontuam o filme e externam posições contraditórias em relação ao lugar que Celso ocupa na hierarquia social e profis-

sional. Por exemplo, considera que a liberdade de imprensa existe, e que existe até certa liberalidade, pois algumas notícias nos jornais depõem contra a moral pública. Em outro momento se posiciona contra o comunismo, apoiando a intervenção estrangeira contra esse sistema. Seu depoimento se estende por todo o filme e vai sendo intercalado com outras entrevistas, com imagens de passeatas organizadas por vários grupos sociais como, por exemplo, os estudantes, e com discussões entre populares na rua, provocadas pelo próprio Batista.

28

O entrevistado seguinte é um jornalista (Tavares de Miranda) do mesmo jornal, *O Estado de S. Paulo*, no qual trabalha o operário. Ele está sentado em sua mesa de trabalho e se apresenta da seguinte maneira: *...não somos um dos grandes jornalistas do mundo, mas estamos trabalhando em um dos grandes jornais do mundo. ...a imprensa brasileira figura, depois da americana e de alguns jornais ingleses, como uma das mais bem-feitas imprensas do mundo. Estamos felizes de trabalharmos nessa imprensa, mesmo existindo lei de imprensa coercitiva das liberdades. Mas no Brasil existe a lei escrita e existe a lei aplicada, que é aquela da boa vontade dos homens e do homem cordial que nós somos.*

A voz do narrador (Batista) entra, em seqüência, em cima de imagens de pessoas lendo jornais nas bancas: *Uma grande imprensa. Os jornais brasilei-*

ros se colocam entre os melhores jornais do mundo, mas... Será livre essa grande imprensa?

O filme é construído em torno de depoimentos de políticos, personalidades públicas (Carlos Lacerda, entre eles) e transeuntes que passam perto de bancas de jornal e vão sendo entrevistados e se agrupando espontaneamente em torno de Batista que, com o microfone na mão, faz perguntas, dialoga com as pessoas, lhes entrega livros e revistas específicas para que leiam trechos e os comentem. Nessas cenas o dispositivo cinematográfico é desvendado, pois Batista e o técnico que capta o som estão presentes na cena, interagindo diretamente com os populares, numa atitude de máxima intervenção.

29

O que se busca é a resposta a uma pergunta muito complexa, uma vez que coloca em questão o sistema político vigente na época. Para obter essa resposta, dá-se a voz a um conjunto variado de protagonistas que, provocados por Batista, se manifestam sobre o que consideram ser a liberdade de imprensa e sobre a imprensa do País.

No livro *Anos 70 – Cinema*, dedicado a um balanço analítico das principais manifestações culturais da década de 1970, Jean-Claude Bernardet escreve *A Voz do Outro*, texto fundamental no qual faz uma reflexão sobre o cinema documentário

brasileiro daquela década, detendo-se em alguns títulos que ele considera serem filmes de ruptura. Um dos filmes analisados é *Liberdade de Imprensa*, que, segundo Jean-Claude, é um filme no qual Batista nega o discurso sociológico como fonte de verdade ao criar uma situação na qual as contradições sociais aparecem de maneira ativa no jogo da cena, sem que haja necessidade de falar sobre elas a partir de um discurso superior e externo à ação. Esse estilo de realização aponta, segundo Bernardet, para o conceito de dramaturgia de intervenção, que será desenvolvido nos filmes seguintes e levará a um movimento denominado Cinema de Rua. A característica mais importante desse movimento é exatamente a ruptura com alguns dos parâmetros clássicos do documentário – o qual determina que o realizador não possa se fazer presente, devendo manter certo distanciamento da ação para não conspurcá-la – ou com aquele documentário que pretende explicar todos os aspectos do mundo, analisando sociologicamente os problemas e propondo soluções.

Os documentários de Batista daquele período propunham um cinema participativo, no qual o realizador interage com a ação que está sendo filmada e, indo além, fica atento ao entorno com o objetivo de incorporar o acaso, as atitudes dos protagonistas e os eventos que surgem de maneira espontânea durante as filmagens.

Consideramos que o gênero documental existe para atuar sobre situações, e não somente para refletir de maneira natural os acontecimentos, sendo, de alguma maneira, o tradutor do ponto de vista do autor. É obrigação do documental não somente informar, mas, principalmente, permitir ao espectador aproximar-se do lado emocional dos fatos. O documentarista é um dramaturgo que deve saber interpretar os fatos e devolvê-los ao espectador de maneira não-ficcional.

A contribuição de Batista está naqueles filmes que, desvendando a presença do registro e a natureza do dispositivo cinematográfico, propõem formas experimentais de narrativa documental.

31

Outro exemplo fundamental é o filme *Caso Norte* (1977), documentário dramatizado que intercala a reconstituição feita com atores de um crime ocorrido em São Paulo envolvendo migrantes nordestinos, com planos documentais onde são entrevistadas pessoas que estiveram na cena do crime, inclusive o próprio assassino que está na prisão.

O grande diferencial no uso dos atores é que eles se apresentam como tal e discutem em cena como irão interpretar seus personagens.

É exatamente a partir dos anos 1970 que vemos nascer, ou serem retomadas, outras formas de

documentário: reflexivos, pessoais e confessionais, familiares, experimentais. As temáticas ampliaram-se, abrangendo temas mais variados como questões sexuais, étnicas, direitos das minorias. Outras vozes passaram a ser ouvidas instigadas pela disseminação do uso do vídeo, primeiro analógico e depois digital, tecnologia que incrementou a produção de imagens e sons.

O documentário vem retomando sua importância histórica, traduzida principalmente no surgimento de novas tendências.

32 Vários são os estilos e formas a partir das quais se desenvolve hoje o conceito de documental. Há, ainda, os documentais mais próximos de uma proposta de observação, outros poéticos, ensaísticos ou os que são levados pelo evento sem que haja um controle total do realizador. O documentário contemporâneo como instrumento de observação do mundo e de captura de uma *realidade* está dividindo seu espaço com outras formas de observação, às vezes tão interiorizadas que se confundem com a ficção.

Acrescente-se a tudo isso o surgimento das novas tecnologias e ferramentas para a produção audiovisual, que afetam tanto a maneira pela qual a linguagem é formulada pelos realizadores quanto a maneira como ela é percebida pelos espectadores.

Por um lado, os meios de comunicação como as TVs a cabo e a Internet determinaram um novo padrão de consumo de obras audiovisuais, e o documentário ocupa grande parte desse espaço de exibição como opção para os filmes de ficção. Por outro lado, o documentário tem uma função primordial em qualquer cinematografia, pois é por meio dele que é possível conhecer melhor a realidade e a identidade de cada país.

A proposta de ruptura da linguagem clássica que João Batista de Andrade aplica ao filme *Liberdade de Imprensa* adquire importância nessa trajetória histórica por apontar novos caminhos. Há uma clara aproximação ao estilo televisivo de tratar o acontecimento, ou seja, a idéia de captar as imagens *ao vivo*, aqui e agora, surpreender os protagonistas fazendo com que reajam à provocação de maneira espontânea, subvertendo o padrão clássico de entrevista e mantendo o pacto entre o realizador e o espectador de que tudo o que está sendo visto e ouvido, é *verdade*. Esse enfoque permitiu ao filme, apesar das evidentes dificuldades de produção, ser visto hoje como paradigma de uma época marcante da história do Brasil.

33

Maria Dora Mourão

Professora titular de Cinema, Rádio e TV
da Escola de Comunicação e Artes/USP



João Batista de Andrade (2º à esquerda), com Edgard Pallero, Mauricio Beru e Maurice Capovilla, no Encontro Latino-Americano de Documentaristas, em Buenos Aires, 1965

Tempo de Guerra

Liberdade de Imprensa, o primeiro filme solo de João Batista de Andrade, é um documentário sobre a guerra fria.

Dito assim, parece uma atribuição exagerada. Afinal, esse curta-metragem nasceu, antes de mais nada, da profunda rejeição do diretor ao regime imposto ao Brasil pelo golpe de 1964. A discussão que o filme instala e na qual se constrói partiu de outros fatos nacionais que, em princípio, não se ligavam ao enfrentamento ideológico das potências EUA x URSS. Um deles era a Lei de Imprensa, promulgada em fevereiro de 1967, que excluía das garantias de livre circulação de idéias tudo o que arbitrariamente fosse considerado *propaganda de processos de subversão da ordem política e social*. O fantasma da censura batia à porta dos jornais. Era preciso falar disso, antes que não se pudesse falar mais nada.

35

No entanto, a guerra fria é mais do que pano de fundo. Ela reverbera em cada depoimento de jornalista, em cada entrevista com populares no meio da rua. O filme detecta os sintomas do conflito na vida política brasileira. O acordo a TV Globo-Time/Life, é uma expressão acabada do alinhamento do Brasil com os EUA naquele momento de efervescência das ideologias.

A *invasão branca* denunciada em livro do deputado João Calmon, intitulado *O Livro Negro da Invasão Branca*, dimensiona igualmente a preocupação da direita estadunidense com o *perigo cubano* que rondava a América Latina desde 1959. O jornalista Genival Rabelo denuncia o cancelamento de reportagens sobre colaboração entre Brasil e URSS por exigência de anunciantes estadunidenses da revista *Manchete*. Em contrapartida, revistas estrangeiras clandestinas circulavam com mensagens anticomunistas em português. A proibição de divulgar lucros de uma multinacional exemplificava o cerceamento da liberdade de imprensa em benefício dos interesses do capitalismo internacional no País.

36

A imprensa é o tema aparente, mas a guerra fria é o assunto em filigrana. A noção de conflito predomina na própria estrutura do filme, com *ataques* e *defesas* em todo o espectro da discussão política. Na abertura, a voz de um operário e jornalista introduz um elogio da imprensa brasileira, que é depois *confirmado* por imagens dinâmicas das rotativas de um jornal, com trilha sonora de tonalidades épicas. Mas logo em seguida, como num contra-ataque, outro campo de força se faz sentir: com sua própria voz em *off*, a palo seco, o diretor questiona a liberdade dessa magnífica imprensa. Na verdade, ela está submetida a inúmeras pressões políticas e econômicas.

Ao longo do filme, o operário-jornaleiro vai se revelar uma espécie de *voz do inimigo*, elogiando o governo militar, a intervenção *americana* e a censura em defesa da *moral pública*. João Batista explora até o limite a contradição de ter um representante da classe oprimida advogando em favor daqueles que, do ponto de vista do cineasta intelectual, simbolizam o opressor.

A troca de sinais aparece também no depoimento de Carlos Lacerda, quando esse descarta a necessidade de uma lei de imprensa e cita o regime em vigor como uma *semiditadura*. A montagem faz com que a fala de Lacerda seja seguida pela de um popular, que o acusa de ter sido justamente um dos artífices do golpe militar. Em outro momento, João Batista contradiz João Calmon, mostrando trechos do livro em que ele próprio menciona ameaças que sofreu da Esso em sua campanha contra o acordo Globo-Time/Life.

37

Visto 40 anos depois, *Liberdade de Imprensa* salta aos olhos por não consistir em mera peroração contra o regime militar, mas por seu apetite em relação a todos os debates em voga, a guerra de palavras e a dialética do confronto de opiniões. Nesse sentido, o curta se afina com as muitas tentativas da época no sentido de aclimatar ao Brasil algumas conquistas do cinema-verdade de modelo rouchiano.

As entrevistas na rua, em som direto, trazem o aroma ainda relativamente fresco de *Crônica de um Verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin. As intervenções do cineasta, seja como entrevistador ou como propositor de situações, inspiram-se naturalmente na idéia de uma câmera deflagradora, em vez de mera observadora ou coletadora. João Batista pede aos passantes que comentem o papel da imprensa, assim como os assuntos que estão nos jornais e até pequenos trechos de livros que ele coloca na mão das pessoas, ali mesmo na calçada. Cinema de guerrilha para tratar de uma guerra de idéias.

38

O fato de ter sido produzido pelo movimento estudantil e por um jornal correlato agrega um dado político importante: *Liberdade de Imprensa* estava vocacionado para ser um filme de intervenção, uma mirada crítica ao estado da informação ali onde começava a não existir o estado de direito. Em lugar do panfletarismo que era de se esperar de um filme desses, João Batista de Andrade mergulhou no contraditório, produziu fatos novos e ampliou a abordagem. O resultado é que *Liberdade de Imprensa* passou à história do cinema brasileiro como flagrante privilegiado de um tempo de guerra.

Carlos Alberto Mattos

Historiador e Crítico de cinema

Liberdade de Imprensa: História e Contexto

João Batista filmou *Liberdade de Imprensa* em 1967. Com imagens em São Paulo e Rio de Janeiro e com uma escassa narração do próprio autor, o documentário aproveitou a efervescência do momento histórico que o Brasil vivia (o governo tinha acabado de aprovar uma lei de imprensa extremamente restritiva), para discutir um dos temas mais importantes para a organização das sociedades que queriam a democracia. Porém, outro ponto nos chama a atenção. Naquela época o aspirante a cineasta também tinha acabado de ler o livro *O Capital Estrangeiro na Imprensa Brasileira*, de Genival Rabelo, sobre a presença desse tipo de investimento na imprensa nacional. Dessa forma, Batista aproveitou o gancho da criação do jornal *Amanhã* e propôs a produção de um filme sobre a questão da imprensa no Brasil. A UNE aprovou a idéia e decidiu produzir e distribuir o filme a partir do Congresso de 1968.

39

O filme é um clássico da filmografia de João Batista de Andrade e também significativo sob vários pontos de vista. A quase total transferência da exposição do tema e a total transferência do direito de opinar aos entrevistados, aliadas à ampla gama ideológica, foram técnicas jornalísticas que se desenvolveram muito bem no Bra-

sil durante a ditadura militar: o articulista ficava isento de se manifestar diretamente, assumindo a tarefa aparentemente técnica de montar as entrevistas, de combinar entre si fragmentos de depoimentos. Ele, de fato, manifestava-se, mas era por meio da montagem, de modo a se resguardar na medida do possível das investidas da censura, da polícia e dos próprios editores e donos de jornais e revistas. A opção do diretor por entrevistar os transeuntes que, pela roupa, identificamos como *office-boys*, pequenos funcionários, caixeiros viajantes, entrevistados na rua, em geral na proximidade das bancas de jornais, foi, depois, distorcido, esvaziado de seu conteúdo e transformado em *povo fala*, jargão televisivo onde o povo só entra para *enfeitar* as matérias dominadas pelos especialistas e visão dos redatores. O trabalho politizado de João Batista reapareceu alguns anos mais tarde em seus documentários para TV, nos anos 1970.

A história do cinema documentário sofre uma ruptura nos anos 1960. Até então a maior parte dos documentários se enquadrava num modelo canônico, que adotava um esquema particular geral, mostrando imagens exemplares, conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário. O processo de produção era elidido em nome de uma impressão de objetividade.

A partir do final dos anos 1950, novas técnicas e novos métodos de trabalho descortinaram possibilidades inéditas para os documentaristas. Essas técnicas estavam divididas em dois grandes métodos: o cinema direto americano e o cinema-verdade francês.

Em nome de um respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas, o grupo americano, representado principalmente pela *Drew Associates*, adotou o princípio do *som sincrônico integralmente assumido*: qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era considerado incompatível com a *realidade captada ao vivo*. Seu método de filmagem interditou todas as formas de intervenção ou interpelação. A equipe foi reduzida ao mínimo indispensável. Para melhor *captar a realidade pela imagem*, os adeptos do cinema direto embarcaram na utopia da neutralização completa da equipe técnica, que resultou em um comportamento servil diante dos eventos: nenhuma intervenção, pura observação. No limite do seu idealismo, essa postura quis fazer do olhar uma extensão material dos fenômenos, índices de uma anulação do próprio olhar.

Se nos Estados Unidos foram jornalistas interessados em agilizar os métodos de trabalho da reportagem que desenvolveram as técnicas do cinema

direto; na França, os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiro adotados por cineastas com uma formação acadêmica no campo da sociologia e da etnologia. Defrontados cotidianamente com as implicações da observação participante, sabiam que *sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada*. Desse modo, inverteram a farsa da neutralidade da câmera e do gravador, abandonando a postura da dissimulação da presença de ambos. Por que não utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras? Em resposta a essas questões instauraram uma tendência radicalmente distinta do direto norte-americano.

42

João Batista de Andrade assumiu em seu trabalho a segunda opção, a intervenção era inevitável e devia ser assumida, mas o mais importante: devia ser uma intervenção ativa e produtiva. Longe de fingir a neutralidade, Batista interferia na realidade que filmava, o que ele pretendia era que a intervenção fizesse vir à tona aspectos do real. Mais ainda, o que ele filmava era a intervenção, o real que se revelava graças a ela, envolvendo diretamente o documentarista com o que filmava. Tecnicamente, o processo todo era uma heresia, o inverso dos bons modos, pois o entrevistador não devia jamais motivar o entrevistado, nem lhe sugerir pistas de respostas.

Mas o que Batista queria registrar era exatamente isto: como reagia o entrevistado ao receber a informação nova, e essa reação revelava tanto a situação em que se encontrava a pessoa como o desequilíbrio provocado pela informação e um eventual reequilíbrio. No filme, a alteração foi criada pela transmissão de informações ao entrevistado, e o que a filmagem pretendia captar era a reação que essas informações motivavam. Estava criada sua técnica pessoal, a *Dramaturgia de Intervenção*.

Na década de 1960, os projetos artísticos estavam subordinados aos projetos políticos. A obra de arte foi colocada como força auxiliar da política. A obra de arte como um serviço social. Num certo sentido, foi um projeto culturalista que ocorreu no País nos anos pré-golpe. Foi mais uma tentativa de revolução cultural que uma revolução social ou política propriamente dita. Mas, logicamente, os objetivos eram sempre políticos. Não era possível se fazer cinema no Brasil como se fazia em outras partes do mundo. Não era apenas uma questão de linguagem, mas também uma questão de produção. A busca de uma nova estética, por intermédio da pesquisa de linguagem e de novos meios de produção, era tão importante quanto o projeto político para quem fazia cinema naquela situação.

Liberdade de Imprensa foi feito durante o terceiro ano de golpe militar. No filme, encontra-se a síntese de toda a filmografia de João Batista, tan-

to no tema quanto na forma que ele escolheu para filmar. A *Dramaturgia de Intervenção* é o amálgama de tudo isso: da necessidade militante de se filmar a opressão da ditadura, num momento em que, além das mudanças estéticas que estavam em processo, o próprio governo também atuava como agente limitador porque dificultava as opções usuais de filmagem. Era necessário inovar, mas não simplesmente porque a estética do documentário pedia, mas porque a ética democrática assim necessitava. Naquele momento, inferir na realidade, gerar uma situação específica, mexer nesse real intocável era mais do que uma opção vanguardista estética, era uma obrigação artística política, pois não tocar, não mexer, aceitar a imutabilidade daquela realidade e filmá-la de forma direta significava, acima de tudo, aceitar e se conformar com aquela realidade histórica.

Liberdade de Imprensa teve seu produto final com 25 minutos e pronto para exibição em 1967. Infelizmente o filme foi exibido somente duas vezes: uma no Rio de Janeiro, com matéria no *Jornal do Brasil*, e outra em São Paulo, na Cinemateca Brasileira. Foi apreendido na invasão do Congresso da UNE em Ibiúna, em 1968, onde o filme iniciaria seu trajeto, a distribuição nacional.

Renata Fortes

Historiadora e mestra em Cinema Documentário,
com a dissertação *A Obra Documentária*
de João Batista de Andrade

Uma Trajetória Bloqueada

(extratos de *Alguma Solidão e Muitas Histórias: a Trajetória de um Cineasta Brasileiro*, ou, *João Batista de Andrade: um Cineasta em Busca da Urgência e da Reflexão*, de Maria do Rosário Caetano, Imprensa Oficial do Estado, 2004, São Paulo)

O filme, iniciado em 1966 e terminado em 67, fora visto em duas sessões. Uma no Rio, com boa repercussão no *Jornal do Brasil*. E outra, em 68, numa sessão muito significativa da SAC, em São Paulo. (p. 125)

A exibição no Rio, em agosto de 1967, está registrada no Caderno B do *Jornal do Brasil*, numa matéria encabeçada por três fotos do filme, um relato do material filmado e um comentário elogioso da jornalista e crítica Miriam Alencar: *João Batista de Andrade fez Liberdade de Imprensa convencido da necessidade de abrir brechas e novos caminhos para a produção de filmes numa indústria nem ao menos esboçada. Com seu filme provou que se pode fazer um cinema lúcido com pouco dinheiro.* (p. 126)

45

O *Liberdade de Imprensa*, ainda em 1968, foi visto, em São Paulo, por um dos meus ídolos, o documentarista Joris Ivens (1898-1989). A sessão foi feita pelo Thomaz Farkas e o filme recebeu

o elogio de Ivens, que acabou indicando-o para o Festival de Leipzig (Alemanha Oriental, a comunista).

O Festival de Leipzig era o principal festival internacional de documentários naquela época. (p. 127)

Pois bem, eu recebi o convite das mãos do velho Cosme (Cosme Alves Netto/1937-1996), diretor da Cinemateca do MAM-Rio, com passagem e tudo. O festival aconteceria em novembro/68 e tínhamos que dissimular nossa viagem, já que os militares haviam proibido viagens de brasileiros aos países comunistas. (p. 128)

46

Em Leipzig, os dias passando e meu filme não aparecia na programação. Além de mim e do Cosme, havia ali uma representação latino-americana com umas dez pessoas. E todos se queixavam do clima repressivo pesado do festival, clima que se refletia na perigosa tensão em torno do problema do Muro de Berlim, cenário de fugas, mortes, protestos, ameaças, numa das piores fases da Guerra Fria. (p. 129)

Até que o diretor do festival, Arkenthal, disse: *Nós vimos o filme várias vezes. Discutimos muito, nosso desejo era de que o filme fosse exibido,*

mas julgamos que isso é impossível. Nesse momento delicado da política internacional, no qual somos alvo permanente de provocações, certos temas não podem ser abertos ao debate público.

Quando ele dizia *nós*, eu sabia que era a direção política do festival, o partido. E quem ficou furioso com isso foi o Joris Ivens que, adoentado, resolveu ir embora, deixando-me um convite: levar o filme para Paris, onde ele pretendia exibi-lo na TV, num programa de esquerda chamado, acho, *Les États Generaux*.

Terminado o festival, eu fui para a França, com o filme debaixo do braço. Joris Ivens estava muito doente e eu marquei encontro com sua mulher, a Marceline Loridan, com quem deixei o filme para ser exibido em um programa de TV. (p. 130)

LIBERDADE DE IMPREENSA

(O Brasil nos Anos Quentes de 1964-67)

Um Filme de João Batista de Andrade

Distribuição DINAFILME

Cartaz original do filme

Liberdade de Imprensa

Sinopse

Documentário que aproveita a efervescência do momento histórico brasileiro pós-golpe de Estado de 1964 (o governo militar tinha acabado de aprovar uma lei de imprensa extremamente restritiva) para fazer um painel da época (anos 1960), alternando imagens dos principais acontecimentos dessa época com entrevistas de populares, políticos, especialistas. E fazendo a prospecção sobre a população dos efeitos da imprensa em seu modo de agir e pensar.



*João Batista e Armando Barreto filmando o personagem
Celso Monteiro da Silva, na periferia de São Paulo*

Roteiro

(extraído do filme)

***Liberdade de Imprensa* (1967)**

Autor: João Batista de Andrade

Seq. 1 – Ext./Dia/Casa periferia

Celso (som direto/off)

Meu nome é Celso Monteiro da Silva, eu trabalho no jornal *O Estado de S. Paulo* há treze anos. Também trabalho com uma banca de jornal, durante o período diurno.

51

Câmera aberta mostra uma família na frente de uma casa bem simples

(idem - SD)

Esta é a minha casa e aqui está a minha família. A minha casa, eu estou fazendo com um pouco de dificuldades. Fazendo aos poucos, faz um ano e meio que eu estou construindo aos poucos.

Celso falando na banca

(idem - SD)

Dentro da imprensa nacional, eu considero uma das melhores do mundo. Haja vista que muitos jornais do Brasil são considerados por toda parte do mundo, como um dos dez melhores jornais que existem no mundo. Logicamente não posso discordar de uma imprensa que tenham os seus jornais relacionados no conceito mundial.

Seq. 2 – Letreiros

52

Produção

Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (gestão 66/67) e jornal *Amanhã* apresentam:

Liberdade de Imprensa

Edição: Laboratório Rex Filme / Odil Fono Brasil

Pesquisa: João Silvério Trevisan / João Batista de Andrade / Otoni Guimarães Fernandes Jr. / Sidnei Paiva Lopes

Edição final: Francisco Ramalho Jr.

Sincronização: Jovita Pereira

Fotografia: Armando Barreto / José Medeiros

Som direto: Sidnei Paiva Lopes / José Antônio

Direção de produção: Sidnei Paiva Lopes
Assistente-geral e continuidade: João
Silvério Trevisan
Jornalistas entrevistados: Tavares de
Miranda / Carlos Lacerda / Dep João
Calmon / Genival Rabello / Marcus Pereira
Argumento, direção e montagem: João
Batista de Andrade

Seq. 3 – Int./Dia/Escritório

Tavares de Miranda (som direto)
É engraçado que estamos trabalhando
num jornal, não somos um dos grandes
jornalistas do mundo, mas estamos tra-
balhando num dos grandes jornais do
mundo. Estamos trabalhando num dos
grandes jornais do mundo porque acha-
mos que a imprensa brasileira figura de-
pois...

53

(idem – voz over)
...da americana e de alguns jornais ingle-
ses como uma das mais bem-feitas im-
prensas do mundo. Estamos felizes em...

Rua, jornais empilhados

(idem)

...trabalhar para essa imprensa mesmo existindo leis de imprensa...

Rua, homem pegando um jornal

(idem)

...coercitiva da liberdade. Mas no Brasil existe a lei escrita e existe a lei aplicada, que é aquela da boa vontade dos homens e do homem cordial que nós somos.

João Batista (som direto/ *off*)

Uma grande imprensa, os jornais brasileiros se colocam entre os melhores jornais do mundo. Mas, será livre essa grande imprensa?

54

Seq. 4 – Ext./ Dia/ Banca de jornal

Celso (SD)

Liberdade de imprensa no Brasil existe. Existe até uma certa liberalidade, uma vez que é comum se ver notícias em jornais que depõem contra a moral pública e nem por isso, às vezes, os responsáveis são responsabilizados por isso.

Homem vende jornal

Vendedor gritando (som direto)
Nova Constituição à Lei de Imprensa!
Nova Constituição à Lei de Imprensa!

João Batista (*off*)

Em sua história, a imprensa brasileira, hoje grande imprensa e, portanto grande empresa, vem sofrendo pressões variadas e de acordo com os momentos de nossa história. Uma dessas pressões, a mais clara e denunciada, a do poder político.

Seq. 5 – Int./Dia/Sala

Carlos Lacerda (som direto)

A rigor, nem é preciso lei de imprensa. Nos países democráticos em geral não há lei de imprensa. Os crimes previstos ou cometidos através da imprensa, estão todos previstos no Código Penal. A Lei de Imprensa feita pela semi-ditadura que tivemos ultimamente é uma lei contra a imprensa. Alguns jornais portam-se corajosamente e fazem de conta que a liberdade de imprensa ainda existe no Brasil. Na realidade não existe, por enquanto, porque o governo tem na mão todos os meios para instantaneamente coagir e controlar a imprensa, o rádio e a televisão.



*João Batista com João Silvério Trevisan e Armando Barreto,
no centro de São Paulo*

Seq. 6 – Ext./Dia/Praça

João Batista (som direto)
O senhor lê jornal?

Entrevistado 1 (som direto)
Leio sim senhor. Quando posso, não é?

João Batista
Que jornal o senhor prefere?

Entrevistado 1
Eu quando estou assim, em condições, eu prefiro todos, não é. Agora, quando eu estou naquela base, eu leio *O Estado de S. Paulo* porque é informativo, tem um informativo muito bom, não há dúvida nenhuma. Muito embora a sua linha política deixe muito a desejar. E leio o *Última Hora*, leio o *Notícias Populares*.

57

João Batista
Porque o senhor acha que o Lacerda respondeu contra a lei de imprensa?

Entrevistado 1
O senhor Carlos Lacerda deve ter, eu não acredito que ele tenha se manifestado contra a lei de imprensa. No entanto, se ele o fez, ele terá feito por motivo de

que a lei de imprensa tenha vindo contra os interesses dele. Ele, precisamente, ao meu ver, é uma das poucas pessoas no Brasil que poderia falar contra a lei de imprensa porque ele foi um dos ápices da revolução, que derrubou o regime que tínhamos aí. E que se vivia sobre a rege da democracia e, inclusive, num regime o qual se poderia falar, escrever. Sobre-tudo ele teria que mirar-se no exemplo do próprio jornal dele.

João Batista (voz over)
A imprensa satisfaz o senhor?

58

Entrevistado 1

Absolutamente. Não satisfaz. Não satisfaz porque ela nem sempre traduz o nosso pensamento por motivos óbvios. A propósito, existe até um pronunciamento aí de um conterrâneo meu, por sinal, o deputado João Calmon, se não me engano. Que escreveu, inclusive, um livro em que ele denunciava a intromissão de uma poderosa empresa estrangeira nos assuntos da imprensa nacional.

Livro *O Livro Negro da Invasão Branca*. 2º volume de *Duas Invasões*



João Batista grava depoimentos populares sobre Carlos Lacerda

Seq. 7 – Int./Dia/Sala

João Batista (voz *off*)

Deputado João Calmon, o que é a Invasão Branca?

Dep. João Calmon (som direto)

Costumo chamar de Invasão Branca um movimento que já nos afeta aqui no Brasil e que foi decidido nos Estados Unidos por um grupo reacionário, pertencente a uma ala do Partido Republicano. Esse grupo tomou a decisão de instalar no Brasil, e em outros países subdesenvolvidos, bases anticomunistas. Entretanto, não é esse o único interesse que os anima. Na realidade, o que esse grupo reacionário deseja, além de combater a ameaça comunista, é procurar combater a tendência predominante que há em nossos países, em favor de um sadio nacionalismo.

60

Seq. 8 – Ext./Dia/Praça

Entrevistado 2 (som direto)

Essa coisa da TV Globo e a Time Life. É que o grupo Life financiou a TV Globo no intuito de açambarcar as imprensas e as televisões no Brasil.

Close em Celso na banca

Celso (som direto)

A questão Globo, Time Life, eu acredito que tudo isso é uma exploração política. Uma vez que todo o capital americano que é empregado no Brasil sofre uma ação pejorativa, de sentido político. Eu acredito que no fundo, nem Time, nem Life, nem Kroup, nem Volkswagen, nenhuma empresa estrangeira que aplique o seu capital no Brasil seja culpada de qualquer erro que haja, em relação à lei.

Entrevistado 2 (SD)

A TV Globo na exploração política, porque o grupo que era associado e o governador Carlos Lacerda que no momento eram suspeitos, denunciaram ao povo e à nação sobre o açambarcamento do dinheiro. Quer dizer, abarcamento pelo dinheiro estrangeiro que entrou da...

61

Cartaz da Esso

João Batista (*off*)

Das pressões sofridas pela imprensa nacional, sem dúvida, a mais eficaz, mais violenta e, ao mesmo tempo, a menos combatida é a pressão do poder econômico.

Genival Rabello (som direto)

No sistema capitalista, eis que a imprensa é veículo de formação e informação da opinião pública, mas ao mesmo tempo, e para os setores econômicos, é principalmente veículo de propaganda. A publicidade é o estômago dos jornais. Num jornal de 48 páginas e mais, dentro dessa escola americana que nós estamos seguindo, a receita se baseia na publicidade numa proporção de cerca de 82%. As agências de publicidade concentram grandes verbas que alcançam bilhões de cruzeiros, é obvio que o diálogo mantido com os setores financeiros da imprensa é muito concludente. *Manchete*, por exemplo, mandou por volta de cinco anos atrás, seus diretores a Moscou para iniciar um diálogo entre os dois países. Pois bem, só saiu a primeira de uma série de reportagens, as demais foram simplesmente canceladas. O que houve? Os anunciantes americanos chamaram a direção da *Manchete* e disseram essa coisa assim: *Vocês têm toda a liberdade de continuar a série e publicar o que quiserem. Nós, por outro lado, temos o direito de simplesmente cancelar, excluir a Manchete de nossas propagandas.*

Seq. 10 –

João Batista (voz *off*)

Deputado João Calmon, que pressões sofreu o senhor em sua campanha?

Dep. João Calmon (voz *off*)

As pressões que eu tenho recebido no decorrer dessa campanha são muito mais violentas do que as que eu enfrentei quando lutava contra a ameaça comunista nos idos de 1963...

Pessoas na praça, lendo o livro.

(idem)

63

...Ainda é cedo para revelar quais são essas pressões. De uma coisa fiquem certos, os entreguistas mascarados...

Livro aberto, sublinhado

João Batista (voz *off*)

Em seu livro, *O Livro Negro da Invasão Branca*, na página 60, com o subtítulo *Os Nervosos*, o deputado João Calmon conta, no entanto, com clareza, as pressões exercidas contra ele, contra os diários, pela Esso Brasileira de Petróleo, subsidiá-

ria brasileira da Standard Oil Co., no sentido de que abandonasse a luta contra o acordo TV Globo e Time Life.

Outdoor da Esso (música)
Nosso negócio é petróleo, mas vamos um pouco além...

Seq.11 – Int./Dia/Sala

Marcus Pereira (som direto)

Na questão da liberdade de imprensa, muitos exigem que se apresentem provas. Na verdade, não existem assim tantas provas à disposição da gente. Em primeiro lugar, porque, se pressão ocorre, o pressionador não tem interesse em confessar o seu crime, e nem o cometeu por escrito. Em segundo lugar, o pressionado, se tivesse condições de denunciar a pressão que sofreu, não teria sucumbido a ela. Mas, sempre se pode obter alguma prova. Eu quero apresentar a vocês um documento da maior importância, que eu reproduzi no *Jornal da Tarde*, que dirigi em São Paulo, em 1955. Tratava-se de um dicionário político. O documento a que me refiro é uma instrução a todos os redatores da United Press subscrita pelo

seu gerente-geral no Brasil, Sr. W. W. Copland, cujo texto é o seguinte: *Recomendo que não seja traduzido e distribuído qualquer telegrama sobre lucros da Standard Oil Co. Peço que me seja entregue qualquer despacho, que chegue neste sentido.* Mais tarde, participando de um debate de televisão, sobre o mesmo assunto, liberdade de imprensa, alguém abjetou que esse documento não prova nada, alegando que a agência telegráfica não é jornal...

Homens na praça, lendo o livro

(idem – voz off)

65

...Me lembro que, na ocasião, eu respondi que prova muito mais do que eu pretendia. Se na verdade, agência de notícias não é jornal, isto nós sabemos por que é impossível adquirir um exemplar de agência telegráfica nas bancas de jornal. Na verdade, ela faz parte integrante da chamada imprensa. E este tipo de pressão exercida sobre a imprensa e que este documento prova, é sumamente odiosa pela sua eficiência porque ela sonega e deforma a notícia antes de ela chegar à redação dos jornais.

Seq. 12 – Ext./Dia/Praça

Entrevistado 3 (som direto)
...influenciando demais no monopólio e no
truste do capital com relação ao nosso país.

João Batista (som direto)
Por que que a notícia vem deturpada?

Entrevistado 3
No meu modo de entender, eu acho que
há muita influência do imperialismo em
tais notícias.

Banca de jornal

66

João Batista (som direto)
Você conhece esta revista?

Celso (som direto)
Conheço. Ação democrática. Já tive oportunidade de ver essa revista no, aonde eu trabalho, no jornal *O Estado de S. Paulo*. E já tive oportunidade de folheá-la e achei uma revista muito interessante. Uma revista que focaliza os assuntos do momento e os assuntos de interesse de todo o povo da nação. Achei mesmo que ela produz uma grande porcentagem da opinião pública.

Homens na praça, lendo o livro (música)

João Batista (som direto)
Você leu o texto. O que você achou?

Entrevistado 4 (som direto)
Bom, eu achei que, falando aqui do livro, este livro está acusando a revista *Ação Democrática* por ela, essa *Ação Democrática* estar a serviço, os diretores da revista, o Ivan Haslocher, que gastava milhões de cruzeiros para promover a política aqui no Brasil.

Passeata

67

(idem – voz off)
Você sabe que aqui no Brasil, a propaganda é um veículo que, né? E distribuir a revista gratuitamente deu a idéia de que de onde que eles tiravam dinheiro? Duzentos e cinquenta mil exemplares de papel de ótima qualidade e estavam dando de graça. Isso é uma coisa que dá para a gente desconfiar porque de graça hoje, do jeito que está a vida, tudo caro. Isto certamente custa dinheiro, tá certo. Então é mais uma suspeita que nós temos de que o capital estrangeiro está a manipular os candidatos da-

qui, o Ivan Haslocher, ele financiava os políticos aqui, os governadores, todos, qualquer político, deputado estadual, deputado federal. E esse dinheiro certamente vinha da, pode ser americano, sei lá de onde venha. Da Rússia que não vem porque essa revista é totalmente contra ela.

Revista *Ação Democrática*

João Batista (voz off)

Em 1963, em consequência das atividades de uma comissão parlamentar de inquérito debate sobre os serviços de inúmeros programas de rádio e televisão, é fechado e considerado atentatório contra a autonomia política nacional.

68

Seq. 13

Genival Rabello (voz off)

...A ação da publicidade sobre órgão de comunicação brasileiros. Gestão direta de capitais estrangeiros nos setores editoriais. Formação de agrupamento sob siglas suspeitíssimas, como Ibad, Ibey, Adep, para subornar jornalistas, políticos, congressistas. Que a existência de tais revistas....



Multidão no Viaduto do Chá, provocada pelas filmagens

Revistas amontoadas

João Batista (voz off)

Em 1967, por decreto presidencial, é oficialmente permitida a publicação de revistas térmicas, científicas ou culturais, estrangeiras editadas no Brasil. Nestas revistas, as ligadas ao Grupo Visão, os chamados dirigentes, são hoje distribuídos gratuitamente a homens-chave da política do Brasil.

Genival Rabello (voz over)

É possível explicar a burla à Constituição com a existência de revistas estrangeiras editadas em português no Brasil. Porque a tese é muito clara, se você quiser dominar o País, conquiste a sua opinião pública...

70

Livro *O Capital Estrangeiro na Imprensa Brasileira*

(idem)

...E como eu disse no meu livro *O Capital Estrangeiro na Imprensa Brasileira* o que, na verdade, se pretende com este processo global de manipulação da opinião pública é nos conduzir à convicção de que a solução dos problemas brasileiros está nos Estados Unidos.

Seq. 14 – Ext.Int./Dia/Casa de Celso

Celso (som da sua entrevista na rua)

Então, domingo houve um caso de luta pelo poder, e a gente sabe que nessa luta o comunismo sempre se implanta por meio de revoluções e como esses líderes dessas revoluções não estavam se definindo. Eu achei justa a intervenção americana para evitar que o comunismo se apoderasse do poder. Transformando-se em mais uma Cuba, ou fazendo como aconteceu para com Fidel Castro para os americanos. Acho que por esse motivo, acho justa a intervenção americana.

71

Na banca de jornal

João Batista (som direto)

E se fosse no Brasil?

Celso (som direto)

Se fosse no Brasil, um caso idêntico ao que aconteceu domingo, eu apoiaria essa intervenção estrangeira, desde que fosse para resultar o comunismo ser implantado no Brasil.

Celso com a família.

(idem – voz *off*)

Eu trabalho no jornal *O Estado de S. Paulo* há 13 anos. O jornal que eu mais leio, naturalmente é o *Estado de S. Paulo* porque eu tenho mais oportunidade de ler.

João Batista (SD)

Há quanto tempo o senhor lê *O Estado de S. Paulo*?

Celso (SD)

Eu leio *O Estado de S. Paulo* há uns 25 anos.

72

Rua (som do trânsito)

Seq. 15 – Ext./Dia/Praça

Entrevistado 5 (som direto)

Eu acho que a imprensa deve ser livre. No dia que a imprensa não for livre, é o fim, né. É o fim de tudo. Eu acho que deve ser criada a lei,...

Manifestação na rua, correria (música de fundo).

(idem – voz off)

...Aliás eu não tenho conhecimento do texto da lei, né. Mas acho que toda lei deve dar a maior liberdade para a imprensa e para a expressão do povo. O povo deve falar. E não está acontecendo isso no Brasil atualmente. Eu falo isso com a maior tristeza, porque num país democrático, tanto a imprensa como o povo devem sempre falar. E como eu estou falando aqui que eu não gosto do Carlos Lacerda, tem muita gente que gosta, né. Quer dizer que essa é uma opinião pessoal minha. Mas, quer dizer, que este direito de falar, que eu estou tendo, deve sempre existir. No dia que não existir isso, não existe mais democracia no País.

73

Manifestação na rua, correria (música de fundo).
Seq. 16 – Ext./Dia/Praça

Entrevistado 6 (som direto)

O que mais condena a imprensa que está sendo vendida, a imprensa brasileira no estrangeiro. E que está havendo interferência do capital americano na nossa vida política do País. É mais ou menos o que eu entendi. E que aqui eles estão querendo impor a vontade deles na opinião pública.

Presidente no Congresso: general Costa e Silva,
traje civil

João Batista (voz *off*)
Qual a opinião do senhor sobre isso?

Entrevistado 6 (voz *over*)
Eu acho que o nosso presidente deve ter
uma mão-de-ferro, inclusive proibindo
esses abusos. No caso do *Globo* também,
naquele contrato do *Globo* com o grupo
Time Life, para nós aquilo é uma afronta.

João Batista
O senhor não acredita? De jeito ne-
nhum?

74

Presidente no Congresso: general Costa e Silva,
traje militar

Seq. 17 – Ext./Dia/Praça

Entrevistado 7 (som direto)
A imprensa nacional é o seguinte. A mim,
nunca me deu nada e nunca tirou nada.
Agora é o seguinte, eu entendo pouco
de lei. Eu entendo pouco de lei, eu não
posso falar nada. Agora, o que tem a im-
prensa? O que você acha da imprensa?
O que você quer que eu fale da impren-

sa? Quer que eu fale que a imprensa é boa? A mim, nunca me deu nada. A mim, nunca me deu nada a imprensa. Eu não tenho o que falar nada da imprensa.

João Batista (som direto)
Você lê que jornal?

Entrevistado 7 (voz over)
É o seguinte, eu sempre passei na banca, vejo qualquer um dependurado aí, eu leio, *Notícia Popular*, ou... Porque eu não posso comprar, eu não posso comprar. Qualquer um que eu achar aí, eu sempre tô lendo lá *matou o fulano, roubou ciclano*, mas eu tô lendo lá. A mim não custa nada, eu não pago nada, é tudo de graça mesmo. Porque dinheiro para comprar, eu não tenho. Ultimamente ...

75

Policial abordando João Batista. Forma-se um grande círculo de populares em torno da equipe. O círculo, ocupando a metade da rua e da calçada, depois é visto do alto.

Entrevistado 7 (voz off)
(risos)...não pode falar mal do governo aí, se vier falar mal o governo vai acabar com a sua roda. Aí você já viu, se falar mal do homem aí, você já vai parar de

ganhar o pão. Não tem conversa. A Lei de Imprensa? Ah, eu vejo sempre eles falar aí, mas eu tô por fora. Eu vejo aí falar que vocês não podem fazer isso que você tá fazendo (risadas)... Fazer comício no meio da rua é perigoso você ir em cana e parar de ganhar o seu pão.

Brasil 1967

FIM



João Batista de Andrade e Armando Barreto

Liberdade de Imprensa

Equipe técnica

1967 • 25 min • P&B • 16 mm

Direção, roteiro

João Batista de Andrade

Assistente de direção

João Silvério Trevisan

Diretor de produção

Sidney Paiva Lopes

Fotografia e câmera

Armando Barreto

Som direto

Sidney Paiva Lopes

Montagem

Jovita Pereira

Edição

Francisco Ramalho Jr.

Pesquisa

João Silvério Trevisan / João Batista de
Andrade / Guimarães Fernandes / Sidnei
Paiva Lopes

Narração

João Batista de Andrade

Produção

Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP
Jornal *Amanhã* (UNE)
(Editor Raimundo Pereira)

Distribuição
DINAFILME

(O projeto, que previa distribuição nacional pela UNE, foi abortado com a queda do Congresso da UNE em Ibiúna, em 1968, onde seria lançado o jornal *Amanhã* e acertada a distribuição do filme, que foi apreendido.)

Depoimentos

Tavares de Miranda

Carlos Lacerda

Dep. João Calmon

Genival Rabello

Marcus Pereira

(jornalistas por ordem de entrada)

Celso Monteiro da Cunha

80

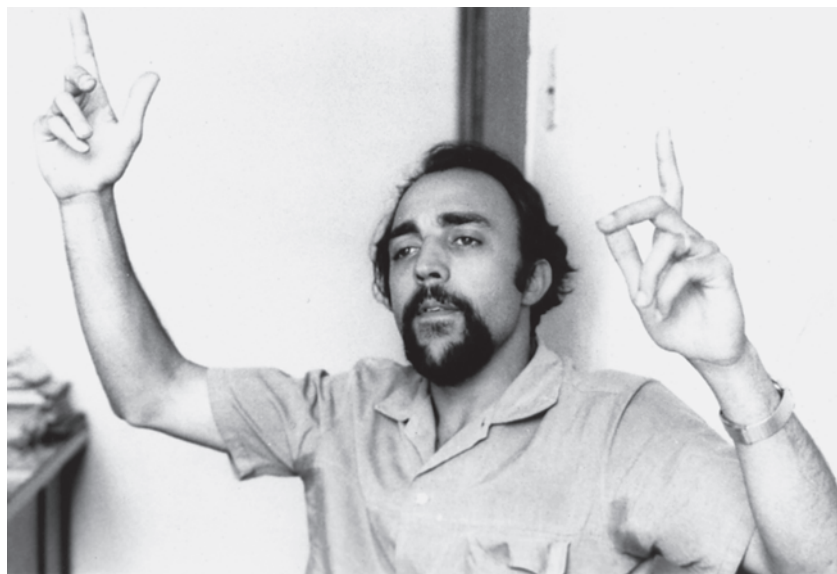
Equipe Rio

Fotografia

José Medeiros

Som direto

José Antônio



João Batista de Andrade, 1967

Transcrição do Encontro na Cinemateca Brasileira para Exibição da Cópia Restaurada de *Liberdade de Imprensa*

Presentes

João Batista de Andrade
Renata Fortes
Jean-Claude Bernardet
João Silvério Trevisan
Ariane Porto
Giovani

Diálogo travado após a exibição do filme (ainda em fase de restauração)

João Batista de Andrade

Parece que agora em agosto completam-se os 40 anos da primeira exibição do filme. Eu me lembrava de uma sessão do *Liberdade de Imprensa*, com o filme *Documentário?*, do Sganzerla e o *Em Busca do Ouro*, do Gustavo Dahl. A Renata achou outro documento que fala do Mal de Chagas, o que me deixou meio confuso, mas o que ela achou é de agosto e de qualquer forma é 1967. Eu tinha dúvida, achava que tinha filmado em 1966, mas o final do filme é 1967, está escrito lá. Eu acho que uma parte da filmagem foi 1966 e outra 1967.

Em 1968 o filme foi levado para o Congresso da UNE, em Ibiúna, e lá caiu, desmanchando todo o esquema de distribuição do filme. Nós ficamos sem saber o que fazer e o tempo foi passando, passando. Qual o problema que eu vejo no filme agora: primeiro ter perdido o impacto da época, porque era um filme de muita proposta e ficou mal conhecido na época, umas poucas pessoas conseguiram vê-lo. Segundo a precariedade de produção do filme. Numa época em que já tínhamos a produção do Farkas, com filmes com muito recurso, bem elaborados, bem-acabados. O *Liberdade de Imprensa* tinha uma vocação diferente, tinha muito a ver com a minha postura. Eu sempre fui muito rebelde, muito crítico à esse tipo de produção, essa que é a verdade. Sou grande fã do que o Farkas fez, mas eu preferia um cinema mais improvisado.

Por exemplo, nós não tínhamos o Nagra, enquanto o pessoal estava filmando com Nagra, nós estávamos filmando com o Uher que não agüentava o sincronismo. Então, na hora de montar a Jovita, que era a editora, ficava cortando o magnético e o som ficava cheio de buracos. Então é terrível porque a pessoa abria a boca e só depois saía o som, o filme todo está muito marcado por isso, mas o pessoal da Cinemateca está fazendo um trabalho digital primoroso, minorando esse defeito.

O mínimo de dinheiro havia acabado e eu ainda tinha que filmar o Lacerda no Rio e o Genival Rabello, que escreveu um livro sobre a influência do capital estrangeiro na imprensa. Então eu levei uma câmera nossa, que era do Grupo Quatro ainda, uma Paillard, e por falta de experiência de câmera eu coloquei a teleobjetiva e ela aparece no canto no quadro. A imagem evidentemente é pior do que o resto, que havia sido feito pelo Armando Barreto, que era um excelente fotógrafo.

Restaurar o filme é melhorar um pouquinho essas coisas. Essa precariedade faz parte do filme. E ela mostra outra trajetória, que depois vai me marcar muito, inclusive sobre esse ponto de vista de opção por um cinema não muito acabado. Assim a restauração está sendo feita pela Cinemateca e esperamos lançar o livro, para o qual a Renata estará colhendo depoimentos e vai pedir para usar os textos anteriores com suas respectivas datas.

85

Jean-Claude Bernardet

Eu acho que não se deve falar dessa precariedade do artista, inclusive porque não há. Se o ideal fosse fazer a Vênus de Milo, mas não é esse o objetivo, então não se aplica isso. É um cinema de circunstância e de luta, portanto, você reúne os instrumentos que pode reunir em função des-

sa luta. Esse é um tipo de cinema que desapareceu completamente. Esse cinema de luta política desapareceu completamente. Quero dizer, hoje, o que se chama de luta política é filmar sem-teto, é filmar pobre, é filmar gente na rua. Agora, você enfrentar as instituições, enfrentar o sistema político do momento, isso não se faz mais.

Eu pessoalmente sinto isso como uma perda. Talvez fosse mais fácil naquela época porque a ditadura estava muito definida e as várias correntes, diversificadas entre si, mas que lutavam contra a ditadura, podiam se juntar. Mas, de qualquer forma, não há atualmente um cinema documentário que esteja lutando politicamente de forma tão clara quanto esse.

86

JBA

Você deve ter visto o filme na sessão que teve em São Paulo, há 40 anos.

JCB

Acho que depois eu revi quando fiz *Cineastas e Imagens do Povo*, porque transcrevi diálogos ou você tinha uma cópia naquela época, não me lembro exatamente.

JBA

Trevisan, qual sua impressão direta depois de tanto tempo?

João Silvério Trevisan

Minha impressão é que a precariedade a qual você está se referindo existe, sim, no sentido da nossa precariedade em tentar compreender o que estava acontecendo. Eu acho fantástico, mesmo, *O Homem que Virou Suco*, o que me impressiona mais é a tentativa de formarmos um discurso, a gente não tinha esse discurso, então eu acho muito comovente. Como é que a gente ia enfrentar aquela puta estrutura? Se você coloca o filme no contexto, bem, foi produzido pelo Movimento Estudantil, com a precariedade de meios do Movimento Estudantil, era uma tentativa de compreender o que estava acontecendo e de tentar dar uma resposta. Então eu vejo claramente que são pedaços, são fiapos de tentativas que nós estávamos fazendo de compreender aquilo. Eu me lembro que eu e você tínhamos muito disso, nós nos reuníamos e ficávamos conversando, o que fazer? O que fazer?

87

JBA

E muito inquietos com relação a certa passividade do documentário, um tradicionalismo.

JST

Exato, você se lembra que nós queríamos filmar o *Serafim Ponte Grande*, do Oswald de Andrade, e a gente pirava naquilo porque queríamos fa-

zer cenário de papel mesmo, ou seja, era uma tentativa de subverter a nossa subversão, a nossa suposta subversão.

Então, eu acho bonito não apenas aquilo que o documentário é, mas aquilo que o envolve, o contexto que ele propõe. Eu estava falando para Olga (Futema), na época eu era um bobão, eu tinha 23 anos, e saído do seminário fazia 3 anos, eu estava tentando entender o que estava acontecendo, mas não era um problema só meu, éramos todos nós. Agora, o bonito da história toda, e nisso o Jean-Claude tem razão em relação a algo que terminou, é que nós estávamos buscando uma participação. Então ele não é um documentário somente sobre a liberdade de imprensa, mas é um documentário de um período e de uma geração.

88

Ariane Porto

Eu acho que isso que os dois colocaram é também a sua (JBA) presença no filme, é o que a gente vê hoje no *Vlado (Vlado, 30 anos depois, de JBA)*, você enquanto realizador presente. Muitas vezes a gente vê você, então essa marca da sua presença, construindo uma posição, não estamos buscando objetividade nenhuma, pelo contrário, estamos atuando enquanto não só realizadores, mas principalmente como cidadãos.

JCB

Tem uma coisa que eu queria retomar. O Trevisan disse que não é um filme só sobre liberdade de imprensa. Eu acho que isso é básico, quer dizer, não é um olhar de sociólogo ou de historiador, que pega o assunto externo, mas é um filme que trabalha para construir a liberdade de imprensa. Não é o olhar distanciado do observador. Então a idéia de que o filme não seja sobre a liberdade de imprensa para mim é fundamental. Por outro lado há, sim, um discurso, na medida em que a própria luta era um discurso, talvez não haja um discurso verbal, um discurso politicamente e sociologicamente organizado verbalmente, a ação é um discurso.

89

JST

Mas o que me chama a atenção aí é que nós estávamos tentando mimetizar um discurso que eventualmente existiria, nós não conseguíamos enquanto jovens, enquanto cabeça em funcionamento e começando a entrar nos problemas do País, nós não conseguíamos entender exatamente aquele discurso que nos era proposto de luta. Porque há uma tentativa no filme muito forte de ironizar inclusive, ironizar tanto a presença do Carlos Lacerda quanto a do João Calmon, que eram pessoas ligada à ditadura, ao golpe de 1964.

JBA

Mas que estavam na época na Frente Ampla.

JST

Exatamente. E aí, por outro lado, você vai pegar um cara da periferia que, no entanto, tem o discurso desse Estado, você já sabia disso, a gente já sacava que as coisas não eram bem assim, aquele discurso de que o povo unido jamais será vencido, de que vamos fazer a revolução. Quer dizer, você estava querendo mostrar a capacidade que o jornal tinha de forjar uma mentalidade, de forjar uma mentalidade inclusive na parte da população que nós supúnhamos a parte que poderia ter interesses revolucionários, enfim, que os nossos manuais diziam.

90

JBA

Aliás, eu acho que eu tinha um fascínio por esse personagem porque ele era o oposto daquilo para o qual eu fui preparado. O proletariado, o povo e de repente ele fala o oposto de tudo o que eu esperava. E eu me lembro que fui criticado por causa disso. Porque eu era de esquerda e colocava um popular reacionário como personagem principal do filme. Várias pessoas de esquerda me criticaram.

JST

O final do filme é desastroso para aquilo que o sistema de esquerda da época propunha. Termina

com uma esculhambação total e essa era a resposta que nós tínhamos para dar, era muito precário. O que quero dizer é que era uma consciência muito difícil.

JBA

Tem uma coisa que eu queria puxar pra cá. No Brasil, hoje, a gente tem governantes e a famosa opinião pública. Não tem povo. O governante se relaciona com a opinião pública e o que é a opinião pública? Exatamente isso que está no filme, a grande estrutura, formadora de opinião pública. E esses dois poderes se complementam. O poder da política e o poder da mídia na formação da opinião pública. Quando você desce, sai de lá e vai para o meio da rua e abre uma roda popular, aí você vê o que é aquilo lá, a relação crítica e irônica que eles têm com a própria mídia. Quer dizer, desmonta um pouco a estrutura que está montada, basta sair do circo dela e ir para outro lugar. Basta você ir para a periferia e ver esse operário, esse cara miserável. Inclusive, é o primeiro filme sobre autoconstrução feito no Brasil, é o *Liberdade de Imprensa*. O cara que está construindo a casa há cinco anos, na periferia.

JCB

Na época não se usava a palavra periferia, é algo mais recente.

JBA

Mas por causa do *Liberdade de Imprensa*, a periferia está presente em todos os meus filmes, no *Cada Coração um Punhal*, no *Gamal*, que tem a sequência dos três demônios pulando, um sobre o outro, e o Samuca quando cai tem um corte para o rosto dele na queda, ele olha espantado e aí tem os planos das imagens que estão espantando ele, e o que são essas imagens: a periferia.

92

Mas a manipulação hoje no Brasil é imensa, eu estava vendo o filme e lembrando dessa conversa, de como você está preso numa armadilha de dois esquemas, em que um tenta usar o outro, a política tentando usar a mídia e a mídia usando a política. Ou seja, o que realmente é opinião pública a gente não tem. Acho que é interessante a gente ter ido para a rua, ter levado os livros para as pessoas lerem e ouvido as pessoas falarem.

JCB

Mais do que interessante é uma técnica totalmente nova. Esses momentos eu realmente acho que são das suas maiores contribuições ao documentário. Porque você gera a situação que você filma, você é o provocador dessa situação, de forma consciente. E você altera a pessoa porque você lhe dá uma informação, que ela tem que ler escrita, então, o que você quer captar é a reação dessa pessoa à informação que você está

lhe dando. Isso não é realmente um cinema de observação, mas é um cinema de intervenção. E acho que você foi o primeiro a fazer isso, então, acho que foi uma contribuição à linguagem do cinema documentário.

JBA

Você acha que deixou alguma raiz? Bem, o filme desapareceu, então, talvez tenha marcado a minha carreira, mas não tenha marcado o documentário.

JCB

Isso se encontra em outros filmes seus. Por outro lado, você tem o sistema de entrevistas bem convencional, com as autoridades, o Calmon etc. A inovação está dentro da banca de jornal.

93

JBA

Não só, Jean-Claude, tem a entrevista com o João Calmon que, na medida em que ele não fala aquilo por covardia, eu interrompo ele e digo: *O senhor não quer falar agora, mas no livro está presente isso, isso e isso!* Então, não é só na banca. Há um tipo de postura onde o diretor interfere.

JCB

Mas aí é diferente Batista, porque ele pode não querer falar naquele momento, diante da câme-

ra, mas a informação ele tem, não é que você transforme a pessoa. Quando você dá uma informação nova à pessoa, você a transforma e com a câmera tenta captar o resultado dessa transformação, que opinião essa pessoa está agora elaborando. Você está forçando o entrevistado porque ele está resistindo, essa é uma técnica de entrevista que é bem mais usual do que eu te dar alguma coisa pra ler que você ignora e eu tentar captar a sua reação, isso é o processo de transformação.

Renata Fortes

Existe um conflito ideológico seu Batista, como realizador, ao dar essa nova informação para o entrevistado?

94

JBA

Isso é uma coisa que acontece muito no meu trabalho, eu não abduco da minha inteligência, das minhas idéias, da minha visão de mundo em nenhum momento. Agora, eu tento fazer com que a outra visão apareça, mesmo que eu concorde com ela ou não, mas geralmente eu deixo claro que eu concordo ou não. O cinema pra mim existe na minha relação com as pessoas e o mundo. Outro dia me pediram para sintetizar essa idéia e eu digo o seguinte: eu sou uma pessoa que me formei de uma maneira muito rápida, muito densa quando eu entrei na universidade. Eu lia demais, estudava de-

mais, militei demais, então adquiri uma capacidade de interpretação do mundo. Quando eu vou filmar, não abro mão disso. E qual a sensação que eu tenho: eu penso que sei muito a respeito do mundo no geral, da história, da dialética, mas sobre o tema, o ser, o objeto que eu estou filmando eu não sei nada. Então eu posso saber muito da história da mulher, mas de uma determinada mulher, eu não sei nada. E isso nos meus trabalhos documentários para mim é muito presente, como a realidade dela vai aflorando e vai checando o que eu sei em abstrato e que vai me colocando em xeque ou que vai confirmando o que sei. Eu acho que é esse confronto que acaba gerando o filme. Então, por exemplo, eu não gosto de pesquisa. Você me pede para fazer um filme sobre favela e eu não vou pesquisar de jeito nenhum, então, vou para uma favela e lá as coisas vão acontecer. Então nessa interação, nessa busca entre o que eu sei e o que eu não sei, eu acho que é a base do meu trabalho. Nunca gostei de pesquisa. Uma vez fomos fazer o filme do Renato Tapajós, um filme sobre movimento estudantil, nós começamos a pesquisar e ficamos meses pesquisando, estudando. E quanto mais a gente estudava menos a gente sabia que filme ia fazer. Ou seja, conhecer aquilo sobre o ponto de vista de pesquisa não levava a gente a entender o filme. Um dia eu falei pro Renato: *Joga tudo isso fora e vamos filmar!* Aí saímos para filmar e sai o primeiro filme dele, *Universidade em Crise*.

No *Liberdade de Imprensa* eu e o Trevisan estávamos trocando muitas idéias, num processo de inquietação muito grande.

JST

Era muito doloroso e foi muito sofrido. A gente tentando saber qual era o nosso papel, inclusive na relação com o Cinema Novo, porque eles nos ignoravam solenemente. São Paulo não existia e nós não tínhamos diálogo sequer com o cinema de luta, ou de suposta luta que se fazia na época. Então, em São Paulo, a gente estava muito abandonado. O que iríamos fazer? Vera Cruz. Imagine, nós tínhamos horror. O filme que o Batista mesmo fez era gozação que até o Khouri ficou furioso.

96

JBA

O filme sobre a Vera Cruz fomos eu e o Jean-Claude quem fizemos e foi para salvar os outros dois anteriores, o *Eterna Esperança* e o *Paulicéia Fantástica*. Ao fazer o *Vera Cruz* eu tive uma discussão imensa com o Khouri, no gabinete do Galante, e foi uma discussão terrível porque nós éramos comunistas e eles achavam que nós queríamos destruir a imagem da Vera Cruz. Essa discussão repercutiu no Conselho Estadual de Cinema, cujo presidente era o Almeida Salles, que tinha uma visão problemática sobre nosso filme *Paulicéia Fantástica*. Enfim, começou a multiplicar a negatividade política. E o Jean-Claude não

podia aparecer, por estar cassado, o que complicava as coisas. Então, decidimos fazer um filme só de montagem.

JCB

Eu estava te esperando e você tinha ido encontrar o Khouri e o Biáfora a respeito dos negativos. Você voltou para a sala de montagem me dizendo que a situação estava muito pesada, eles sabiam que eu estava trabalhando (...). Então, você me disse que ia matar esse filme, terminar e acabar logo com isso. Então, abandonamos tudo aquilo que já tínhamos pensado como possibilidades de montagem do filme, acabamos fazendo uma antologia e acompanhando um texto que a gente rejeitava totalmente, um texto absolutamente acadêmico. (...) Para mim foi um golpe muito pesado.

97

JBA

Por outro lado, Jean-Claude, eu acho que não existe um filme tão crítico ao cinema brasileiro quanto um filme que nós fizemos antes desse, chamado *Eterna Esperança*. Um filme absolutamente sarcástico, em que o Trevisan fez a música.

JST

Começa com uma imagem aérea de São Paulo com um cara cantando: *Chicago, Chicago!* Porque o Henry Miller tinha vindo pra São Paulo,

abriu a janela do Hotel Jaraguá e disse: *Me leva embora de Chicago!*

JBA

É o primeiro filme do Fagundes e é de uma ironia terrível sobre o cinema brasileiro. É a proposta de uma indústria cinematográfica no Brasil que terminava, depois de tanto investimento, vivendo de fazer cópias de filmes norte-americanos... Nós ironizávamos ao máximo. Por exemplo, o Fagundes, dentro do Teatro de Arena, começava a falar quantos tijolos foram gastos para construir... Tinha 12 camarins sendo cinco para homens e cinco para mulheres, sobrando, portanto, dois camarins... Era de uma ironia terrível. No final o Guarnieri saía dos escombros, com as ações da companhia americana de filmes, dizendo a história do cara que perdeu tudo, que ele todo dia pegava aquelas ações, tirava da gaveta e alisava, um sentimentalismo derrotado e a esperança de que ele ainda esperava ficar rico com aquilo.

98

Voltando ao *Liberdade de Imprensa*, eu sinto que recentemente muitos documentaristas tem vindo falar comigo e tem feito referência com relação ao meu trabalho e a esse tipo de cinema. Eu também sinto que a gente foi perdendo essa cosmovisão, essa coisa de pensar o País, e foi se limitando a uma visão setorial da coisa, da vida, que

nunca sai dali. Foi acontecendo na organização da vida brasileira a criação de organizações não-governamentais, setores da sociedade, sem que nenhuma idéia buscasse a hegemonia na sociedade. Como se essa hegemonia fosse buscada no silêncio, a nossa sociedade hoje se baseia um pouco no silêncio, nessa falta de propostas transformadoras, revolucionárias, de repensar a sociedade. Então, há certa pasmaceira.

Há pouco tempo eu mandei para o Jean-Claude uma crítica minha a uma discussão sobre ética no documentário, que eu achava que era um absurdo, uma pregação da paralisia, da covardia do cineasta. Você não pode mais filmar favelado, filmar morador de rua, porque nessa ética você está *usando* a imagem dele para ganhar dinheiro, e a preservação da identidade dele. Mas o cara já perdeu tudo, não tem identidade, não tem cidadania nenhuma. Aí a televisão filma e põe nos noticiários e não há problema nisso. Então eu peguei uma câmera, eu tinha visto uma mulher com uma criança na rua, no Viaduto Nove de Julho. Eu peguei minha câmera e desci filmando, cheguei até a mulher e fiz uma coisa que eu gosto muito: comecei a filmar a mulher e a criança sem dizer nada.

Eu fiquei em silêncio um tempão e depois disse que queria fazer um documentário sobre ela e

a criança, que eu precisava da autorização dela. Ficamos discutindo e nisso chega um casal que me interpela sobre o que eu estava fazendo. Então, eu virei a câmera para eles e eles me mandavam tirar a câmera. Eu disse que não ia tirá-la. Filmei toda a discussão, eles tentando tampar a câmera. Eu disse a eles que se na ditadura eu não aceitava a proibição de filmar, agora na democracia eu vou aceitar muito menos ainda. Quem são eles para chegar e me dizerem o que eu posso e não posso filmar?! Chamaram a polícia, eu filmei a polícia chegando e no final o próprio policial implicando com os dois: qual o problema dele filmar?

100 Isso é sintomático para mim. Como não pode filmar? O cineasta pode filmar tudo, tudo! É dever dele filmar tudo. Agora, o que vai fazer depois, como vai exhibir, que platéia, que tipo de circulação, isso é outra história. Eu acho que tem uma falsa postura ética por aí, foi se criando uma paralisia. Você vai ficando impotente com relação à realidade, na medida em que você começa a impor regras onde não deve ter regras.

Eu fiz um filme chamado *Vida de Artista*, que também foi um filme de rebeldia contra isso. Eu filmei um artista pobre do interior brasileiro que é um rebelde completo, oprimido, a Igreja oprime, a sociedade oprime, ele bebe, cai no chão.

Eu filmei ele bebendo, jogado no chão, e dentro do filme tem uma hora que eu digo a ele: *Olha, eu filmei você bêbado ontem*. E ele: *Mas eu sou assim mesmo, tem que filmar mesmo, isso faz parte de minha vida!* Eu exibi esse filme em Belo Horizonte e o pessoal da universidade que estudava documentário queria me matar.

JCB

Você está exagerando!

JBA

Uma menina apontava o dedo para mim e dizia: *Você não pode fazer isso!* E eu disse que ela não tinha o direito de me dizer o que eu devia ou não devia filmar. Isso eu não aceito de maneira alguma. Se você quiser discutir, ótimo, mas esse tipo de intervenção eu não aceito. E essa discussão sobre ética perpassou o documentário por um bom tempo. O que é ético num documentário? Ético é não filmar, na minha opinião.

101

Vendo o *Liberdade de Imprensa* me dá saudade dessa época mais irresponsável, onde a gente deixava se levar pelas idéias mais livremente. A gente não ligava muito para a produção, se estava filmando bem ou mal, se a fotografia era boa, se o som estava bom ou não.

RF

O quanto a dramaturgia de intervenção é política e o quanto ela é estética?

JBA

É difícil porque talvez seja uma tendência política que gera uma proposta estética. Ou talvez pode ser o contrário também, uma postura estética que gera uma visão política. Por exemplo, eu tenho um filme chamado *Migrantes* que é praticamente didático com relação a isso. Eu estou entrevistando as pessoas debaixo do viaduto e estou vendo o paulistano de malinha, executivo, assistindo, no momento em que a cidade de São Paulo está tomada por um debate ideológico que é contra o migrante. Então, naquele momento eu imaginei que aquele cara ia ter aquela posição porque ela era hegemônica. Peguei o microfone e só passei para a boca dele, não falei nada. Ele começou a reproduzir exatamente esse discurso e o debate se fez, com as contra-argumentações do migrante. Ou seja, é uma intervenção brutal, eu inseri o personagem no filme a partir de um *feeling* pessoal meu, exterior. É uma visão política que eu tinha da cidade, que era a visão ideológica do migrante. E o filme é didático (sob o ponto de vista da proposta de cinema) porque ele é feito com cartelas onde mostra exatamente qual o seu processo de elaboração.

Então, foi uma visão política que me levou àquilo ou uma visão estética de que a minha ação política gera um produto, gera um tipo de narrativa. Não sei, acho que talvez as duas coisas se entrelacem, não sei.

JST

Eu acho que não tem diferença nenhuma. A comunicação entre política e estética acontece o tempo todo. É um diálogo. O Batista deu um exemplo claro, estava sendo gerada a estética no momento em que ele queria uma intervenção política. Agora, você não pode dizer que a intervenção política veio antes, você não pode ter uma intervenção política sem uma elaboração dessa intervenção. Essa elaboração é uma elaboração estética, com todas as aspas que você queira colocar, mas eu acho que não precisa de aspas.

103

Eu adoro a idéia da improvisação, do fator improvisado que é importantíssimo para isso, inclusive para isso que a gente chama de estética, para a criação disso. Aí, depois, é claro que toda linguagem é uma construção, você vai construir em cima daquilo que nasceu naquele momento de intervenção.

Giovani

Mas no contexto de ditadura qual era o efeito de se assumir essa dramaturgia de intervenção?

Porque você está intervindo no momento, você está tendo uma posição política. E naquele momento de ditadura não se tem uma postura assim. Qual era o efeito para vocês disso?

JST

Há obviamente uma estética feita no período da ditadura, uma estética produzida naquele momento e que era resultado daquele embate político, daquela fricção política. O Eisenstein, por exemplo, toda a sistemática de montagem é em função das dificuldades com negativo que se tinha. Cria-se uma estética em função da disponibilidade. Esse é o efeito da improvisação.

104

JBA

É preciso lembrar o seguinte, o filme é feito no momento em que o cinema documentário alcança certo *status* e é muito marcado pela presença da Universidade nos filmes. Então o conhecimento, a pesquisa, a visão sociológica das coisas que estavam sendo filmadas passam a ter um valor muito grande, exatamente depois de 1964. Então o cinema documentário tem certa precisão científica, certa precisão universitária. Então existem grandes filmes, excelentes filmes no documentário brasileiro que estão marcados por essa tendência.

JST

Na hora de ir para o sertão filmar o resultado é exatamente o mesmo, por mais bem elaborada que tenha sido a produção, por mais infra-estrutura que tenha, você vai encontrar os mesmos problemas. Então eu acho que não tem muita diferença o resultado, obrigatoriamente traz a tua visão improvisada. Em algum determinado momento a sua visão se torna improvisada, há uma fricção entre o que foi elaborado e o que realmente surgiu, imprevistos, casos.

JCB

Isso, Batista, é basicamente a tese do *Cineastas e Imagens do Povo*, a colocação do que eu chamei de modelo sociológico e, a partir desse momento, diversas formas de rupturas, do Paulo Rufino, a sua, um pouco mais tarde do Sevá. Quer dizer, na segunda metade dos anos 1960, esse modelo que tinha ainda o Jabor, que se tinha instituído. Por outro lado, é o momento em que a Escola de Comunicações, o Departamento de Cinema da escola, também se desgruda do documentário.

105

JBA

Ficam contra, quer dizer, os alunos tinham uma postura totalmente contra o documentário.

JCB

A proposta do documentário é uma proposta do corpo docente, dos professores, e em 1968 eles se desgrudam do documentário. Esse é um momento, após *Viramundo*, a primeira leva de filmes do Farkas, em que há um fluxo em várias direções e o cinema de intervenção, de alteração da realidade, de agir sobre a realidade, que você introduz, é uma das vertentes.

Paulo Rufino vai fazer uma coisa completamente diferente. E uma das bases ideológicas suas no momento, pelo menos você dizia isso naquela época, era: *não queremos mudar a realidade? Então vamos começar a mudar filmando!* Quer dizer, mudar a realidade diante da câmera.

106

JBA

Você se lembra que eu falava isso?

JCB

Sim. Inclusive acho que essa frase está em algum artigo que eu escrevi. Eu tenho certeza que você falou isso, só não sei se foi exatamente em 1967 ou em 1968, mas, enfim, naquele momento, final dos anos 1960, começo dos anos 1970, em que você defendia um cinema documentário que não fosse apenas de registro, de observação. Para que *fetichizar* essa realidade, respeitá-la, se é exatamente isso que nós queremos mudar. Você tinha essa idéia e disso eu tenho certeza!

JBA

Um pouco é o próprio espanto diante daquele operário, tomado pelas idéias reacionárias, quer dizer, como é que você se comporta perante isso? Você registra e pronto.

JCB

Nesse caso, Batista, você registra.

JBA

Eu registro, mas o trabalho sobre ele é inquietante no sentido de que aquilo incomoda.

JCB

O trabalho sobre ele não está na filmagem. O trabalho está na escolha dessa pessoa, em detrimento de tantas outras pessoas e no papel que você lhe deu na montagem. A filmagem desse homem em si, ela não tem a originalidade da filmagem das pessoas da banca de jornal.

107

JBA

Sim, ela é uma revelação. O importante aí é a revelação da coisa que incomoda. Eu acho que está correto. Ali não há uma intervenção para mudar, pelo contrário, ali é um mergulho no Brasil profundo, então, você vê o que está acontecendo ali. É um registro, e você traz à tona aquilo e coloca aquilo junto da superestrutura. Aí você coloca aquela imagem do Brasil profundo no mundo do poder político, das idéias, das grandes estruturas, da grande imprensa.

JCB

Mas o que é interessante no filme é que ele diz que é uma das maiores imprensas do mundo. Depois, eu estava observando o primeiro entrevistado, ele usa a mesma expressão.

Isso é muito interessante porque são duas pessoas que pertencem a universos sociais quase opostos e eles usam a mesma expressão.

A expressão por parte do Tavares de Miranda (*Folha de S. Paulo*) se entende, ele trabalha nisso e isso valoriza. Agora o outro já é bem mais discutível. Mas o fato deles usarem a mesma expressão é bem interessante.

108

RF

Depois de 40 anos, rever o filme, o que mudou na leitura do filme? Mudou alguma coisa?

JST

O momento que nós estávamos saiu de lá e veio para cá. O foco é totalmente diferente, é um foco em perspectiva.

JBA

É uma história passada? Uma história como a que a gente vê num museu ou não?

JST

Eu acho que é uma história passada, mas eu não diria que é um museu, de jeito nenhum. É uma história, é uma parte da história e é uma parte da história que está profundamente inserida numa problemática atual porque é um momento da engrenagem que chegou até hoje. Eu acho que o filme revela aspectos e faz perguntas não sobre os dias de hoje, mas talvez atinja a problemática contemporânea, a partir de perguntas daquele momento.

JCB

Como esse é um dos filmes sobre o qual eu trabalhei muito, eu tenho certa dificuldade de me desgrudar desses discursos que eu elaborei em torno desses filmes. Uma impressão que tenho, sim, esse filme está no passado. Porém, se a gente se perguntar sobre problemas enfrentados, ou dificuldades enfrentadas pelo documentário atual, é possível que os documentaristas atuais possam encontrar num filme como esse algumas sugestões. Por exemplo, o fato de ser um filme de luta, pois não há documentário de luta atualmente. O fato dele não fazer um recorte horizontal da sociedade, mas pegar uma instituição, no caso a imprensa que envolve, no caso, o governo, as leis, o jornalistas, os leitores, o povo etc. Então, tem uma série de problemas e são, no caso, esses pro-

blemas que eu discuto muito com o Mocarzel e com algumas pessoas. Só que esses problemas têm que receber hoje uma solução totalmente diferente.

Não tem métodos de um documentário dos anos 1960 a serem aplicados hoje. Agora, na medida em que é um documentário de luta, eu o vejo como estando vivo ainda hoje. Mas não posso deixar de achar que ele faz parte do passado.

JBA

Agora, você chamar ele de um documentário de luta, não o reduz a um documentário militante, porque ele não é militante. Você acha que ele pode ser chamado de um documentário militante? Ele não é um documentário que tem uma idéia determinada, então eu faço aquele documentário para pregar aquela idéia.

JCB

Ele é de luta na medida em que tinha sido baixada uma lei da imprensa, numa ditadura. E ele é de luta porque claramente está contra isso. Então ele não é um filme de luta de um determinado partido político ou de uma determinada instituição. Mas ele é de luta nesse sentido, se não fosse teria sido projetado. Você implica com esse nome?

JBA

Há uma visão depreciativa quando se fala em documentário militante. Eu não gosto também desse termo militante, de luta gosto e é por isso que eu queria diferenciar. Documentário militante, na verdade, você tem uma idéia determinada, uma linha política determinada e você faz um filme onde você explicita aquela linha, você prega aquilo.

JCB

Mas isso também é legítimo. Essa não é sua preocupação, mas é legítimo. Você está dentro de uma determinada ação, vinculado ou não a um determinado partido, e você lutar em função disso e na sua luta você fazer filmes. Isso é absolutamente legítimo. Mas não estou dizendo que seja seu caso. Mas acho que essa atitude não pode ser desvalorizada.

111

E-mail enviado, no dia seguinte, por Jean-Claude Bernardet:

Batista,

Ontem, quando retomei a expressão de Trevisan *filme sobre* e falei de filmes de luta, há algo que não consegui expressar e que me parece importante: quando hoje se faz um doc sobre sem-tetos,

o documentarista pode estar atingido moral, política, ideologicamente pelo problema (falta de moradia) que seu filme aborda, mas não atingido pessoalmente, pois ele tem moradia. O que um entrevistado de *À Margem da Imagem*, de Mocarzel, deixa bem claro. O documentarista adere, apóia a luta dos sem-tetos, mas ele e seu filme não lutam pela sua moradia. O que ocorre em *Liberdade de Imprensa* e outros filmes da época é diferente. O tema abordado – liberdade de imprensa, ou mais exatamente pressões e cerceamento da imprensa – diz respeito também ao próprio documentarista enquanto pessoa e cidadão. Penso que essa é uma diferença importante em relação aos filmes *sobre*. Acho que seria bom para o doc atual que alguns documentaristas abordassem, também, questões que lhes dissessem pessoalmente respeito.

É isso.

Um abraço,
Jean-Claude

Fortuna Crítica

Site Cinemando

Liberdade de Imprensa

Francis Vogner dos Reis

Muita gente falando, cada um falando de um ponto de vista. A maioria gente do povo. Alguns reacionários, outros desconfiados. A informação e a contra-informação. O cineasta e a imagem do povo. A invasão branca e o nacionalismo tancanho. Esses temas e polaridades de *Liberdade de Imprensa* de João Batista de Andrade, típicos de documentários dos anos 60, parecem que criaram certo estigma utilitarista do filme-documentário, talvez porque hoje muitos desses filmes – não importa se do *mainstream* ou dos circuitos de festivais – que se propõem *participativos* sejam nulidades estéticas pra informar e denunciar e mesmo se muitos possuem certa ambição estética, parecem com dificuldade em fugir do binômio realidade e ficção, tendo na entrevista o grande artifício do filme documentário. Esse estado atual de grande parte dos documentários são resultado do mau entendimento (e *fetichização*) de alguns exemplares da década de 60, como *Viramundo*, de Geraldo Sarno, e este *Liberdade de Imprensa*, de João Batista. É preciso entender esses documentários da década de 60 além de sua marca temporal e das concepções

estéticas mais simplistas que definem as justificativas das opções pelo documentário.

Liberdade de imagem

Até que ponto o documentarista permite a liberdade da imagem? Liberdade da imagem, entendida-se, não seria uma condição da *imagem pura*, com pouca interferência do diretor, com a realidade ditando as regras. Isso é bobagem. Liberdade da imagem seria uma imagem liberta das preconceções que o diretor tem do tema. Uma negociação do diretor com as imagens que captou, já que as escolhas acabam sendo por fim dele mesmo, o cineasta deve saber fazer as opções certas (que podem ser várias, assim como as erradas), deve saber entender seu material, dando liberdade para que ali surjam informações novas. Em *Liberdade de Imprensa* há esse tipo de negociação do autor com as imagens.

114

Nesse seu primeiro filme, João Batista de Andrade saiu às ruas pra falar com pessoas do povo e lançar questões que repercutissem a imprensa, mais precisamente buscava entender a posição de cada personagem (transeuntes, comerciantes) quanto às informações que todos recebiam dos meios de comunicação e suas posições a respeito das notícias que liam nos jornais e viam na televisão. Deveria ser desconcertante para uma pessoa de esquerda (que tinha no povo seu

objeto de libertação) ver um homem na frente de seu barraco elogiando as publicações editoriais brasileiras e se manifestando em favor de uma intervenção norte-americana em Cuba. Como seria repetido em outros de seus documentários, João Batista com um microfone em punho, se colocou em frente às câmeras, orientou seu filme a partir de sua própria imagem, a do jovem artista participativo e politizado que em vez de falar em nome do povo ou dar voz a ele, busca a via da abordagem, do diálogo. Ele lança informações aos personagens que reagem não só com as respostas, mas com a sua própria presença. Essa mistura com o povo em *Liberdade de Imprensa* cria uma encenação formidável. Diferente de Michael Moore, que não sabe conduzir uma *encenação* com seus personagens sem chegar a extremos emocionais como se TUDO no filme dependesse dele, João Batista busca na superfície seu trunfo estético, pois aqui a imagem se sabe superfície e que, ao contrário do que se pode julgar (que a superfície é o superficial), ela traz informações novas sobre aquilo que se olha. Vê-se que cada personagem sabe que a fala define ali a sua imagem. Por isso que muitos, ao criticar a censura, fazem com certo temor. Apesar de uma *não-liberdade* de imprensa, os posicionamentos dos veículos não exatamente se refletem ou influenciam a opinião dos cidadãos nas ruas.

Liberdade de Imprensa procura entender não exatamente a questão da censura, mas o universo dos cidadãos comuns quanto à imagem de país disseminada na imprensa e seus posicionamentos, questionando seus imaginários e, também, o próprio imaginário da esquerda e das suas concepções de povo, que aqui se não chega a ser completamente contrariada é colocada em crise, pois parte do povo que deveria libertar (e ser libertado) é complacente com a ordem em seu discurso, além de ele também ser disseminador de informação e reproduzidor de discurso reacionário.

116

Os depoimentos dos insuspeitos do regime, como o Lacerda por exemplo, não têm a participação do diretor como quando ele entrevista as pessoas nas ruas, justamente porque o que essas figuras dizem não escapa do discurso oficial. O efeito da montagem que conjuga essas entrevistas aos depoimentos que João Batista colhe nas ruas é formidável, não porque compararam um modo de pensar a outro, mas porque é uma análise desses diversos discursos, díspares ou não, sobre o uso das informações ideológicas disseminadas no País. João Batista faz dessas imagens (e de sua figura no filme) um questionamento do papel do artista e da esquerda perante essas questões que moviam os interesses de transformação do País na época.

A última cena mostra João Batista em meio à multidão entrevistando um homem extremamente irônico quanto à situação do País. Corte. A fala continua em cima de uma imagem de multidão. Não há mais divisão entre cineasta e povo, o indivíduo faz parte do povo e não é opinião absoluta, não fala em nome de um todo, é um recorte. Ninguém aqui se revela competente pra falar em nome de um todo, muito menos o cineasta. Essa última cena entende que talvez o modo mais eficaz de João Batista entender essas questões é sair da posição absoluta do autor e embrenhar-se e confundir-se com seu objeto, se deixar subjugar por ele.

117

Fortuna Crítica

Jean-Claude Bernardet

(extrato do livro *Anos 70 - Cinema*, Ed. Europa 1979-80)

Artigo: *A Voz do Outro* (págs. 7-27)

Documentário de Intervenção

Existe uma fortíssima tradição conforme a qual o documentarista deve desenvolver todos os esforços possíveis para não alterar a realidade que documenta (...)

João Batista de Andrade assume uma posição antagônica: a intervenção é inevitável, deve ser assumida, e mais: deve ser uma intervenção ativa e produtiva. Longe de fingir a neutralidade, João Batista intervém na realidade que filma, o que ele pretende é que essa intervenção faça vir à tona aspectos do real. O que ele filma é essa intervenção, como o real se revela graças a essa intervenção, que envolve o documentarista na sua relação com o que ele filma (...)

Já em 1966, ele dava início a essa proposta, com *Liberdade de Imprensa*, filme cuja originalidade não foi devidamente percebida na época (...)

- 118 *Liberdade de Imprensa* foi tão importante pelo tema que abordava quanto pela proposta que lançava no quadro do documentário brasileiro. Era a negação do discurso sociológico como fonte da verdade, a recusa da posição de superioridade que consiste em mostrar fatos e pessoas e falar a respeito, ex-câmera, era assumir o papel de um pretenso observador neutro, mas uma posição ativa que assume a responsabilidade de criar situações nas quais as contradições sociais se expressem. É isso, me parece, que leva João Batista ao conceito de dramaturgia de intervenção. (...)

(extrato do livro *Cineastas e Imagens do Povo*, Ed. Companhia das Letras, 2003, págs. 69-84)

O filme (*Liberdade de Imprensa*) (...) não capta o que é, mas gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração no real, e o que se filma não é o real como seria independentemente da filmagem, mas justamente a alteração provocada. (...) A ação do documentarista sobre o real leva a uma situação nova, criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria. Essa atitude de *Liberdade...* quebra um tabu: que o documentário deva e possa apreender o real tal como é, independentemente da filmagem. O real, visto como intocável, é um fetiche. (...) O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como agente de transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento da transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real.

119

(...)

Com *Migrantes* (1973), João Batista de Andrade aprofundou o sistema que despontava em entrevistas de *Liberdade de Imprensa*, e foi quando se pensou em chamar de dramaturgia de intervenção essa prática de gerar a realidade que se filmava.

Notas Atuais do Autor sobre o Filme *Liberdade de Imprensa*

Liberdade de Imprensa

É meu primeiro filme como autor independente e marcou profundamente minha visão como documentarista. Ali sei que há um filme e uma proposta de cinema.

1964

Sem dúvida, o ano mais sofrido de minha vida. Eu, estudante, me preparara (ingênuamente?) para o socialismo que viria. Eu era bem estruturado politicamente, militante do PCB, diretor da UEE-SP em 1963 e me relacionava com líderes nacionais como Almino Afonso, Neiva Moreira, Brizola, líderes operários como Tenorinho, líderes revolucionários, como o próprio Marighela, etc. O golpe me arrasou. Como eu sempre escrevia (e escrevo) o tempo todo, escrevi muito durante o golpe. Relatos de ficção que depois reproduzi em meu primeiro livro publicado, *Perdido no Meio da Rua*, com todo o meu sofrimento estampado em três jovens personagens naquele momento.

121

Cinema de Intervenção

Não sei quem denominou minha experiência em L.I. de cinema de intervenção. Se eu mesmo ou o Jean-Claude Bernardet.

O próprio texto do Jean-Claude é impreciso quanto a isso. Em seu artigo no livro *Anos 70* ele diz: *É isto, me parece, que leva o João Batista ao conceito de dramaturgia de intervenção*, dando, assim, o crédito a mim. Mas acho que foi mesmo o Jean-Claude, a partir de uma frase minha.

Outro gênero

Me lembro que dois anos depois de filmar L.I., filmei *O Filho da Televisão* (episódio final do longa *Em Cada Coração um Punhal*, e, a seguir, o *Gamal*, ambos de 1968. Era proibido filmar nas ruas, uma repressão terrível. Então eu ensaiava os atores, explicava onde a cena se passaria, dava instruções ao Jorge Bodanzky (câmera e diretor de fotografia dos dois filmes). Íamos para o local, os atores desciam, encenavam e Bodanzky filmava como num documentário. Rapidamente entrávamos nos carros e zarpávamos. Mesmo assim fomos perseguidos várias vezes e presos (equipe, eu, Joana Fomm, Pereio) na Rua 7 de Abril. Soldados nos ameaçavam com baionetas, apavorados naquele clima de atentados de 1968. Pois bem, o Fernando Peixoto, que fez um personagem em *Gamal*, deu àquela maneira de filmar o nome de *cinema de guerrilha*.

Outro ainda

Quem deu nome ao movimento *Cinema de Rua* (criado por mim) foi um ex-aluno meu, numa

entrevista minha publicada na *Revista da Cinemateca* (nº 3) onde eu falava do meu método de filmar e do destino que eu dava ou esperava para meus filmes. É o Sérgio Dávila.

A entrevista foi feita depois de minha expulsão, violenta, da TV Cultura, dando fim à primeira época de nosso (Fernando Jordão, Vlado, eu e outros) programa *Hora da Notícia*, onde eu fazia os especiais, sempre sobre questões sociais (1972-1974).

Atores

Mesmo a partir do final dos anos 1960, eu comecei a usar atores em meus documentários, como em *Paulicéia Fantástica* e *Eterna Esperança* (ambos de 1970), mas essa proposta evoluiu nos anos 1970, com os filmes *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978 – proibido pelos militares), ambos para o Globo Repórter. Em uma retrospectiva de meus documentários na Argentina, em 2004, em vários debates em universidades, ficou claro que o uso dos atores em meus filmes nada tinha a ver com docudramas/ doc/ficção, dramatização etc. Que os atores, no fundo, entravam como mais um elemento de revelação da realidade, elemento criado por mim, para narrativas complementares da mesma história. Isso fica claro na medida em que os filmes documentam o trabalho dos atores e depois o

resultado, da mesma forma em que, no *Liberdade de Imprensa*, eu dava livros para as pessoas lerem (filmando), na rua, e depois ouvia seus relatos e idéias geradas a partir das leituras feitas por eles. Isto é, o uso de atores avança na idéia da dramaturgia de intervenção surgida no L.I.

Bitolas, formatos, suportes

Nunca tive qualquer preconceito quanto a formatos, bitolas, suportes. Nem sobre propostas diferenciadas de filmar. Incorporei técnicas de cinema-direto, reportagens, dramatizações, encenações. Fiz filmes para salas de cinema, para cineclubes, para TV. Tudo para mim era cinema. Como agora, o digital. Os cineastas, em geral, são muito preconceituosos quanto a isso.

Hora da Notícia

Foi o L.I. que me levou ao programa *Hora da Notícia*. Fernando e Vlado viram o filme, gostaram, acharam que seria o tipo de trabalho importante no programa. Claro que os dois me conheciam, conheciam minhas idéias políticas e de cinema.

Jornal O Estado de S. Paulo

O *Estadão* é visto no filme de forma negativa, o que é um retrato da época (do ponto de vista da esquerda). De um lado, pelo viés antigrande imprensa. Por outro lado, porque o jornal apoiou

o golpe de Estado de 1964. E meu filme é feito evidentemente tomado pela rejeição absoluta ao golpe. A posição do jornal na época criou uma repulsa entre artistas e intelectuais ao ponto de artistas devolverem os troféus Saci recebidos (importante premiação promovida pelo jornal). Mas o próprio jornal mostrou em seguida sua dignidade, enfrentando a censura e até mesmo protegendo jornalistas perseguidos pela ditadura militar. O *Estadão* merece meus respeitos e elogios, até mesmo pela ampla e democrática cobertura que sempre dá às questões culturais de nosso país.

Jornal Folha de S. Paulo

Pelo jornal, no filme, fala o jornalista Tavares de Miranda, defendendo a grande imprensa dentro de um filme com viés pela *imprensa nanica*. A *imprensa nanica* era, então, uma proposta nascente e em oposição ao golpe de 64. E um dos produtores do filme foi justamente o jornal *Amanhã*, nanico em preparação pela UNE/1967, sob a direção do Raimundo Pereira. As cenas de impressão do jornal foram filmadas na Folha de S. Paulo, ainda na Rua Barão de Limeira. Meus agradecimentos, depois de 40 anos.

125

Jornal do Brasil

Publicou, em 1967, matéria da jornalista Miriam Alencar sobre a única exibição do L.I. no Rio,

antes da apreensão do filme no Congresso de Ibiúna. Uma visão bem positiva do filme.

Arantes

É justa a homenagem que fazemos aqui ao Arantes, à época presidente do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP, um dos produtores do filme. Antes ele já havia produzido o filme *Universidade em Crise*, do Renato Tapajós (com minha participação). Arantes foi barbaramente torturado, bem como sua mulher, Lola, e ambos foram assassinados pelo aparelho repressivo da ditadura militar.

Armando Barreto

Minha homenagem também ao fotógrafo do filme, Armando Barreto, que foi morto num acidente de carro.

Carlos Lacerda

Eu o tive, sempre, como inimigo. Muitas vezes, junto a colegas, antes de 1964, fomos vaiá-lo em suas freqüentes conferências que fazia em São Paulo. Ele gostava. Usava de nossas vaias e gritos (*corvo! assassino de mendigos!* etc.) para seu próprio (e sempre belo) discurso. *Corvo*, repetia ele, *corvos são esses agentes da subversão* etc. etc.). Mas, quando filmei, havia a rearticulação de uma frente contra a ditadura. Traído pelos militares, vendo que não haveria eleições (que ele pensava poder ganhar, dada as dificul-

dades de qualquer oposição), Lacerda se articula com Juscelino e Jango Goulart na chamada *Frente Ampla*. Fiel aos meus princípios políticos, empurrei minha ojeriza para debaixo de algum tapete provisório e fui ouvir o Lacerda. Ele fala contra a ditadura e está assim no filme. O que não me impediu de ir às ruas ouvir o que se falava (mal) dele na boca do povo...

No dia da filmagem, chegamos ao prédio da Praia do Flamengo e subimos até o que era o seu dúplex. Ele nos recebeu com dois seguranças. Me lembro que um deles era negro e bem vestido, de terno, estranhamente parecido com o Gregório... Ele, então, me levou para um terceiro andar de seu agora *tríplex*. Era um salão com incrível vista para o mar. Num cavalete, uma tela que ele começara a pintar. *Eu não sei se sou bom pintor*, me disse ele. *Mas meus amigos gostam, e compram...* Era péssimo. Mas, pelo salão, telas de Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari etc. (a memória pode falhar nessa enumeração, mas eram telas de pintores famosos). Ele dizia que todos tinham sido presenteados a ele pelos autores. Pelo menos é o que me disse. Quanto ao tríplex, ele explicou, ali era o terraço do prédio. *Olha João Batista*, começou ele com sua voz grave, solene. *Aqui era uma sujeira, eu limpei tudo, e a imprensa fica me criticando por ter ocupado o que, dizem eles, não era meu. Ora, do jeito que*

estava não era de ninguém. E arrematou: Não ficou bonito? Era um cabotino de talento. Até hoje, quando passo pela Avenida Beira Mar do Flamengo, sempre olho aquele prédio com seu último andar completamente fora do padrão arquitetônico do prédio. E sinto certa alegria por ser cineasta, por ter filmado aquilo na hora certa.

O Jornaleiro

É realmente estranha minha fascinação pelo jornaleiro e operário reacionário do filme. Talvez porque ele seja o oposto daquilo que eu deveria esperar de um *proletário*, tão tomado eu era pela idéia de uma revolução socialista. Essa fascinação me levou a transformá-lo em personagem do filme. Fui algumas vezes criticado por isso: transformar um personagem reacionário em principal de meu filme. Ora, aí está a riqueza, a estranheza, a revelação. Eu não fiz o óbvio, revelei ali meu incômodo diante do real. Sempre soube que fiz muito bem e que agi de forma inesperada. Esse tipo de crítica idiota se repetiu, anos mais tarde, com *O País dos Tenentes*. O crítico, que escreveu na revista da própria Embrafilme, me critica por ter centrado o filme num... general. Um general que, diante da morte, revê sua vida como um progressivo apodrecimento, o abandono de todos os ideais de juventude, corrompido pela sua permanente adesão a um Estado corrupto e repressor. Haja paciência...

Censura

Sofri bastante com todo tipo de repressão. O primeiro filme, L.I., já com o problema. E assim foi durante toda a ditadura: filmes proibidos, apreendidos. O que mais me incomoda é que os filmes assim eram tirados da circulação **e da história**, como aconteceu com o próprio L.I (1967), alguns documentários para TV (1972-74), o *Restos* (1975), *Os Demônios* (roteiro proibido/1981), o *Wilsinho Galiléia* (Globo-Repórter/1978): filmes (e projetos) carregados de idéias que perderam seus momentos para só recuperar, alguns deles, um certo reconhecimento (ainda carente), décadas depois.

Qualidade técnica

Sempre gostei de filmes mal-acabados, imprecisos. É a afirmação de minha precária situação social desde a infância. No início de minha vida me revoltava e sofria com isso, uma adolescência difícil e sofrida. Depois aprendi a ser rebelde com causa. Não sei se fiquei mais feliz, mas cutuquei a vida com minhas inquietações. Cultivei uma forma muito pessoal de agir, aprendi a defender minha individualidade e fiz isso muitas vezes de forma atabalhoada, provocando um visível afastamento de muita gente e até mesmo de amigos. Não gosto de críticas e não gosto de ser esquecido. Coleciono as críticas boas, mas desconfio de elogios, sempre. Isso me incomoda,

mas é meu jeito, me acho mesmo bem esquisito: nunca sou, como cineasta, o que as pessoas esperam de mim, pois meus filmes contradizem minha militância política. E assim são também meus filmes, desde o L.I.

O tempo

Hoje, com 67 anos, olho para trás e vejo que fiz muita coisa, nunca fiquei parado. Quero que tudo isso seja respeitado, considerado. Mas eu mesmo sigo querendo olhar para a frente, para o futuro, principalmente depois da queda do chamado *socialismo real* (era mesmo socialismo?). E para minhas novas inquietações, novos livros e, principalmente, novos filmes.

130

Liberdade de Imprensa, hoje

Ouvi observações inteligentes do Jean-Claude e do Trevisan (João Silvério) na exibição do filme restaurado na Cinemateca. É bom, eu era atrevido e direto.

Cinemateca

Já fui tudo lá. Até presidente. É uma entidade fundamental. Meus agradecimentos à responsável pela restauração, Fernanda Coelho, e ao seu atual dirigente, o Carlos Magalhães, pelo restauro do filme. E a todos os funcionários e técnicos que viabilizaram a restauração.

Petrobrás

A Petrobrás é nossa, como o cinema. Empresa fundamental para o cinema brasileiro de hoje. Meus agradecimentos por todas as participações em meus filmes e, em particular, agora, na restauração do *Liberdade de Imprensa*.

Imprensa Oficial

É preciso ainda dizer? Faz uma coisa que o sistema editorial brasileiro devia aos artistas e, principalmente, aos cineastas. Meus agradecimentos ao Hubert, ao Rubens Ewald, ao Carlos, ao Marcelo.

Renata Fortes

Obrigado por estudar meus filmes (tese defendida na Unicamp). Obrigado a todos os que se dedicaram a eles, aos que se interessam agora por eles e aos que ainda se interessarão.

131

Elogios

Desconfiar dos elogios me faz permanecer vivo, eternamente procurando caminhos. Será isso um elogio? Desconfio dele também.

Índice

Apresentação – José Serra	5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	7
Introdução – Os Autores	11
Homenagem (<i>in memoriam</i>)	13
O Que É um Documentarista? – Marília Franco	17
Como o Documentário Pensa o Real – Maria Dora Mourão	25
Tempo de Guerra – Carlos Alberto Mattos	35
<i>Liberdade de Imprensa: História e Contexto</i> – Renata Fortes	39
Uma Trajetória Bloqueada	45
<i>Liberdade de Imprensa</i>	49
Roteiro	51
Equipe técnica	79
Transcrição do Encontro na Cinemateca Brasileira para Exibição da Cópia Restaurada de <i>Liberdade de Imprensa</i>	83
Fortuna Crítica	113
Notas Atuais do Autor sobre o Filme <i>Liberdade de Imprensa</i>	121

Créditos das fotografias

Todas as fotografias que compõem este livro são do acervo de João Batista de Andrade

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias

Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Ary Fernandes – Sua Fascinante História

Antônio Leão da Silva Neto

Batismo de Sangue

Roteiro de Helvécio Ratton e Dani Patarra

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma Vida

Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega

Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes

Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

A Cartomante

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas

Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

O Céu de Suely

Roteiro de Mauricio Zacharias, Karim Aïnouz e Felipe Bragança

Cidade dos Homens

Roteiro de Paulo Morelli e Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor

Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

***Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção:
Os Anos do São Paulo Shimbun***

Org. Alessandro Gamo

***Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão –
Analisando Cinema: Críticas de LG***

Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Ruben Biáfora – A Coragem de Ser

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador

Marcel Nadale

Dogma Feijoadada: O Cinema Negro Brasileiro

Jeferson De

Dois Córregos

Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo

Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco

Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

José Carlos Burle – Drama na Chanchada

Máximo Barro

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema

Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica

Carlos Alberto Mattos

Não por Acaso

Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio

Narradores de Javé

Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Onde Andará Dulce Veiga

Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela

Rogério Menezes

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar

Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

O Signo da Cidade

Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

João Bethencourt – O Locatário da Comédia

Rodrigo Murat

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher

Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílabas

Adélia Nicolette

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo

Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem

Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC

Nydia Licia

O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera

Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo

Picasso – Pólvora e Poesia

Alcides Nogueira

O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um

teatro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora –

Os Cantos de Maldoror – De Profundis –

A Herança do Teatro

Ivam Cabral

O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona

Coisa, Homeless, Cor de Chá, Plantonista Vilma

Noemi Marinho

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar

Neyde Veneziano

O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista –

O Fingidor – A Terra Prometida

Samir Yazbek

***Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda –
Quatro Décadas em Cena***

Ariane Porto

Série Perfil

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua

Tuna Dwek

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema

Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia

Germano Pereira

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão

Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrindo Lília Cabral

Analu Ribeiro

Marcos Caruso – Um Obstinado

Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária

Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério

Luiz Carlos Lisboa

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família

Elaine Guerrini

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado

Tania Carvalho

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir

Wagner de Assis

Renato Consorte – Contestador por Índole

Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil

Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia

Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema

Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes

Nilu Lebert

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte

Vilmar Ledesma

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?

Maria Thereza Vargas

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra

Sérgio Roveri

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Beatriz Segall – Além das Aparências

Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida

Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

***Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do
Maior Sucesso da Televisão Brasileira***

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90g/m²

Papel capa: Tríplex 250 g/m²

Número de páginas: 152

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso Série Cinema Brasil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico e Editoração	Carlos Cirne
Editor Assistente	Felipe Goulart
Assistentes	Viviane Vilela
	Edson Silvério Lemos
	Thiago Sogayar Bechara
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Heleusa Angélica Teixeira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fortes, Renata

O cinema de intervenção : Liberdade de Imprensa, (1967) : 40 anos do documentário inaugural da obra de João Batista de Andrade / Renata Fortes e João Batista de Andrade . – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

152p. : il. – (Coleção aplausos. Série cinema Brasil / coordenação geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-555-9

1. Andrade, João Batista de, 1939- . Liberdade de Imprensa – Crítica e interpretação 2. Cinema – Brasil – História e crítica 3. Ditadura – Brasil 4. Entrevistas 5. Filmes documentários – Brasil I. Andrade, João Batista de. II. Ewald Filho, Rubens. III. Título. IV. Série.

08-01375

CDD-791.4330981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Documentários : Cinema : História e crítica 791.4330981
2. Documentários cinematográficos : Brasil : História e crítica 791.4330981

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional

(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)

Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Rua da Mooca, 1921 Mooca

03103-902 São Paulo SP

www.imprensaoficial.com.br/livraria

livros@imprensaoficial.com.br

Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109

Demais localidades 0800 0123 401

Coleção Aplauso | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

editoração, ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 6099-9800 - 0800 0123401
www.imprensaoficial.com.br

Produzido pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP, pelo Jornal Amanhã da UNE (União Nacional de Estudantes), *Liberdade de Imprensa*, de João Batista de Andrade, é um filme documentário lendário, que teve apenas duas exibições fechadas, antes de ser proibido pela censura e que só agora pode ser visto pelo público. E aqui você poderá ler e acompanhar o roteiro (extraído do filme) que, em pleno 1967, contestava o governo ditatorial e discutia assuntos polêmicos, como o acordo Time/Rede Globo e Carlos Lacerda.



Mas não é só. Esta edição especial traz também a fortuna crítica, os depoimentos e análises do crítico de cinema Carlos Alberto Mattos (*Tempo de Guerra*), de historiadores e professores como Marília Franco (*O que é um Documentarista?*), Maria Dora Mourão (*Como o Documentário Pensa o Real*), Renata Fortes (*História e Contexto de Liberdade de Imprensa*) e ainda a transcrição dos debates sobre o filme envolvendo o diretor, Jean-Claude Bernadet, João Silvério Trevisan, a produtora Ariane Porto e Renata Fortes.



Conheça também a biografia de João Batista de Andrade, *Alguma Solidão e Muitas Histórias*: a trajetória de um cineasta brasileiro, de Maria do Rosário Caetano. Mais um lançamento da Coleção Aplauso, dentro de seu trabalho de resgate da memória cultural brasileira.



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
TRABALHANDO POR VOCÊ

ISBN 978-85-7060-555-9



9 788570 605559