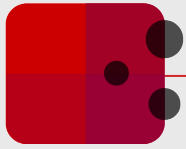


João Batista de Andrade e
o moderno documentário brasileiro:
intervenção, ruptura e reflexão

*Entrevista concedida por João Batista de Andrade a
Gilberto Alexandre Sobrinho¹*

1. Professor de História da TV e do Vídeo, junto ao Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, no Instituto de Artes, na Unicamp. Coautor do livro *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário* (2011). E-mail: galexandresobrinho@gmail.com. Atualmente desenvolvo pesquisa intitulada "Artesãos na indústria: estudo dos programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* (1971-1982)". Nesse projeto tenho estudado documentários dirigidos por cineastas, para os referidos programas, com o objetivo de analisar esses filmes no desenvolvimento do moderno documentário brasileiro. Filmes dirigidos por Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Maurice Capovilla e Gregório Bacic já foram estudados.



Os documentários de João Batista de Andrade, realizados nas décadas de 1960 e 1970, destacam-se no quadro geral do moderno documentário brasileiro. Neste texto introdutório, apresento as características gerais de sua produção nesse período, para contextualizar o leitor sobre a entrevista que segue. O meu interesse em sua filmografia está, sobretudo, na sua participação no *Globo Repórter*, de meados de 1975, quando ele começou a estruturar a divisão de reportagens especiais na Rede Globo, em São Paulo, a 1978, quando finalizou o documentário *Wilsinho Galileia*.²

Para compreensão desse momento especial de sua filmografia, do documentário e da TV brasileira, é preciso destramar seu percurso criativo, pois, embora haja várias fases em sua carreira, há conexões entre as mesmas, e o olhar sobre cada uma pode iluminar nossa compreensão sobre sua poética. Assim, o início, em 1963, com o Grupo Kuarto,³ o lançamento do documentário *Liberdade de imprensa* (1966), a participação no telejornal *A Hora da Notícia* (1972-1974), na TV Cultura, no Cinema de Rua (1975-1976) e, finalmente, no *Globo Repórter* (1975-1978) constituem, ao mesmo tempo, fases de sua carreira com características próprias e um processo de criação marcado, de forma contínua, pela pesquisa de linguagem e pela vontade de intervir e provocar a sociedade para que reflita sobre suas questões.

Na maioria dos casos, são filmes feitos por equipe reduzida, equipamento leve e portátil e tempo curto de filmagem e finalização, portanto, são condições de produção específicas. Observa-se o desenvolvimento de uma estilística cuja marca mais forte é a versatilidade com que dialoga com a realidade social. Os seus documentários não se acomodam numa forma pronta e repetível, neles vê-

2. A obra foi censurada e somente exibida na televisão, numa retrospectiva no Canal Brasil, em meados dos anos 2000.

3. Juntamente com Francisco Ramalho Jr., José Américo Vianna e Clóvis Bueno. O grupo filma *Catadores de lixo* e *TPN: Teatro Popular Nacional*, filmes não finalizados.

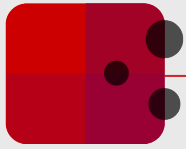


se a progressão de um olhar inquieto, manifesto na expressão visual e sonora que experimenta e inova e que busca conjugar arte e política.

Na conversa que tive com o cineasta e que segue transcrita a seguir, concentrei-me nas suas experiências com a televisão, sobretudo nos anos 1970, momento forte de sua carreira, em que lança mão de procedimentos singulares na elaboração de narrativas documentárias. Chama atenção a presença de um cineasta no quadro do telejornalismo brasileiro, primeiro numa emissora pública e, posteriormente, numa emissora privada. Em ambos os casos, João Batista pode experimentar formatos que não se resumiam a exercícios de linguagem para o audiovisual. Era mais que isso. Tratava-se de construir estratégias do olhar e da audição para que os telespectadores não se acomodassem com a reprodução dos discursos oficiais sobre os acontecimentos retratados, e, em geral, o foco estava na periferia e em vários de seus problemas.

O cineasta não se limitava em elaborar discursos de vítimas e de culpados. Ia além, rejeitava a visão policialesca das mazelas sociais e buscava um diálogo com o oprimido social, num exercício direcionado para a reflexão sobre os acontecimentos a partir da imagem em movimento. Tal como o cineasta acredita, de *Liberdade de imprensa*, passando pelo *A Hora da Notícia*, até o *Globo Repórter* cumpriu-se sua inventiva poética da intervenção. Essa experiência conjuga um modo de produção particular, trata a narrativa audiovisual como laboratório de práticas significantes e devolve um conteúdo que busca perturbar o olhar dos sujeitos acomodados na sala de estar. Havia um convite para refletir sobre a sociedade em que viviam, num momento político em que a produção simbólica passava pela vigilância e pelo controle da censura, durante a ditadura militar.

Gilberto Alexandre Sobrinho

**Gilberto Alexandre Sobrinho:**

Para começar, eu gostaria que você falasse sobre o modo como se desenvolveu o seu método de elaborar narrativas documentárias.

João Batista de Andrade:

Eu gosto de uma história que aconteceu comigo e com o Renato Tapajós, e tem a ver com o começo de nossas atividades, pois começamos na mesma época. Ele tinha conseguido verba para fazer um filme sobre a vida dos estudantes, isso em meados da década de 1960. Então, líamos e discutíamos muito o assunto, mas nada de o filme nascer. Foi, então, que eu sugeri que abandonássemos todo aquele material de pesquisa e que fôssemos filmar. Posso dizer que, desde então, filmar para mim é um ato de pesquisa, de revelação e de reflexão. O que eu passei, então, a fazer foi essa prática que agrega o meu conhecimento abstrato do mundo, que tem que ser, digamos, deixado de lado, para o encaminhamento para o mundo, para filmar o mundo. Portanto, eu não queria confrontar as teorias com a realidade que eu encontrava. É uma linha de criação completamente contrária à da Caravana Farkas, que incluía pesquisa sistematizada, diga-se de passagem, com resultados maravilhosos. Mas o meu caminho é completamente diferente.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

Você filmou o documentário *Liberdade de imprensa* (1967), já revelando um procedimento bastante pessoal, e, no começo da década de 1970, pôde seguir adiante com essa intervenção na realidade, trabalhando na televisão, no telejornal *A Hora da Notícia*. O que podemos apreender dessa experiência, de um cineasta realizando documentários na televisão brasileira?

**João Batista de Andrade:**

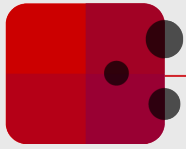
Se *Liberdade de imprensa* já indicava um caminho que eu poderia seguir e também mostrava para mim mesmo e para os outros que eu era capaz de fazer algo interessante e diferente, a participação no programa *A Hora da Notícia* talvez seja a maior experiência da minha vida como cineasta. Tratava-se de fazer um filme como o *Liberdade de imprensa* em um dia e à noite já ter o filme no ar para todo mundo ver, para fazer uma analogia. E em relação ao modo como eu concebia os filmes, penso que eles podem ser melhor compreendidos como um diálogo. O cinema de intervenção leva em consideração o meu conhecimento abstrato, bastante calçado na sociedade e na história, mas valorizando a relação com o mundo concreto. Os filmes são, portanto, uma relação entre as duas coisas, são diálogos que construo. Evito fazer um filme com a minha mensagem e me recuso a entregar a minha capacidade de reflexão artística para as pessoas ou para o fato que eu estou filmando. E a televisão foi o melhor lugar para o exercício desse diálogo.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

Como se decidia a pauta para as suas reportagens e como acontecia o processo de construção dos filmes?

João Batista de Andrade:

Desde o começo de *A Hora da Notícia*, eu mesmo escolhia minhas pautas. O Vlado (Vladimir Herzog) era editor do programa, o Fernando (Pacheco Jordão) era o diretor e eu era repórter especial, mas era eu que escolhia, e não o chefe de reportagem. Na verdade, não dava a menor satisfação para ninguém, tão louco que eu estava para fazer as coisas. E filmava, muitas vezes, com a ideia de que as pessoas filmadas iriam assistir. Em muitos momentos, quando o tema era relacionado com as crises sociais e eu discordava do caminho que as coisas



estavam tomando e também discordava das posições tomadas pelos líderes, então eu trabalhava essa discordância no filme e colocava a posição deles em confronto com outras situações, pensando que depois as pessoas iriam ver o filme, portanto, eu projetava um diálogo entre o filme e aquelas pessoas. A televisão é aberta para todo mundo ver, mas muitas vezes eu fazia só para aquelas pessoas verem. Claro, todos poderiam assistir àquilo, mas não iriam receber o filme como um diálogo direto meu com os movimentos e com as comunidades. Eu fiz esses documentários em situações de transposição de favelas, de grilagens de terras e tinha a sensação de que os movimentos estavam sempre errados, que as lideranças tinham visão restrita a respeito da questão que eles estavam movendo. Diante disso, eu poderia acionar o meu Iluminismo, a minha visão sobre as coisas. Portanto, eu filmava para colocar em dúvida ou questionar, e isso para mim era fantástico, tanto que, muitas vezes, no dia seguinte à exibição, pessoas ligadas a esses movimentos estavam lá querendo uma nova reportagem, porque se sentiam tocadas pela abordagem dada.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

A agilidade da televisão favorecia método.

João Batista de Andrade:

Sim, eu percebi que na televisão eu podia agregar os valores mais caros do meu cinema documentário que é juntar essa pulsão artística com a pulsão política. E as possibilidades eram imensas. Para se ter uma ideia, teve uma ocasião que eu não tinha um assunto para filmar, então eu escrevi num papelão: “Queixas e reclamações”. Fui até a praça da República, fixei a placa numa árvore, mandei pôr a câmera em um tripé (eu não gosto de tripé) e fiquei com o microfone parado na rua. Isto é, tudo o que eu tinha na cabeça, para que é que serve um microfone, para que é que serve uma câmera, quando eu ofereço uma câmera e um microfone para uma pessoa o que é que ela pensa, ela sabe



que ali é o canal que vai levá-la para milhares, milhões de pessoas. Tudo o que ela falar vai ser universalizado. A pessoa vai ter consciência de que aquilo leva a mensagem e o pensamento dela para milhões de pessoas. É o maior meio de comunicação que ela pode ter.

Então, eu, com a câmera ligada, ficava com o microfone parado assim, e logo começava a juntar gente e as pessoas começavam a perguntar: “O que é? Tá filmando? É reportagem?”. Eu não falava nada. “Posso falar alguma coisa?” E logo apareciam manifestações espontâneas de pessoas querendo falar para a câmera e o microfone. O país estava sem comunicação, a população não tinha como se comunicar, como reclamar, como passar seus problemas, era a ditadura militar. Então, era um depoimento atrás do outro revelando tudo quanto é tipo de problema da sociedade, era o esgoto que não tinha, a falta de água, a falta de ônibus, a escola ruim, o conjunto habitacional quebrado. Acontecia ali tudo o que a ditadura, na verdade, não gostaria que se fizesse, ou seja, discutir as questões concretas da sociedade.

A televisão permitia, portanto, que eu desenvolvesse o meu projeto estético e que é profundamente ligado a um projeto político. Não defendo a arte engajada e discursiva. Para mim, mais importante é a inquietação que você leva para o espectador.

Então, eu enxerguei logo de cara essa possibilidade na TV, por isso que eu digo que, para mim, foi o período mais rico da minha vida, foi quando essas duas coisas se juntavam de forma rica. E era um exercício diário dessa relação. Posso dar um exemplo forte desse momento: quando o Geisel foi indicado pelo Médici. O Fernando Moraes (na ocasião era o chefe de reportagem) me deu um telegrama que informava, em 1973, mais ou menos “que o presidente da República, o general Garrastazu Médici, em um pronunciamento na imprensa, acabou de indicar como seu sucessor o excelentíssimo senhor general de divisão de não sei o que, Ernesto Geisel, como seu sucessor e tal...”. Imediatamente,



eu peguei o telegrama, chamei a equipe e me instalei próximo à TV Cultura, na Lapa. Mais uma vez eu pedi para instalar a câmera em um tripé e eu fiquei com o microfone e, no momento em que ligava a câmera, eu chamava uma pessoa e pedia para que ela lesse o telegrama. E a pessoa começava a ler, quando via o que era, olhava pra mim, olhava pra câmera e falava: “Não, olha, eu preciso ir embora, corta”. Chamava outro, lia, a reação era parecida. Tinha gente que não conseguia ler direito os nomes, Garrastazu Médici, Ernesto Geisel, e depois quando percebia o que era eu perguntava: “Bom, o que é que você acha?”. “Olha, eu preciso trabalhar ou buscar meu filho.” E aí como é que foi para o ar, à noite? O locutor falava que o Médici tinha indicado seu sucessor. E nós fomos para a rua, ingênuos, para ouvir as pessoas sobre isso. E entravam 5 minutos, em um programa de 15, 5 minutos de medo, e as pessoas com medo de ler e com medo de falar. Então, aquilo era acachapante. É um dos grandes exemplos meus dessa junção de pulsão política e estética. Pude criar um projeto estético capaz de responder a minha inquietação política. Para isso, eu criava uma situação determinada, a minha intervenção, que começou com o *Liberdade de imprensa*. Era a minha iniciativa que gerava essa realidade que eu filmava. Provocava uma coisa e filmava o resultado dessa provocação, dessa intervenção, dessa situação. Então, é um projeto estético que satisfaz a minha inquietação política, o meu projeto político. E é um dos grandes exemplos que eu posso contar, porque o tempo todo eu ficava exercitando isso, então a cada dia, de alguma forma, essa questão estava sendo colocada.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

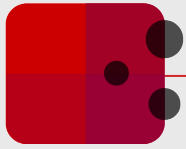
E, nesse momento, houve seu desligamento sumário da TV Cultura, no entanto começou outra fase na sua carreira, o chamado Cinema de Rua e também a ida para a Rede Globo, no *Globo Repórter*.



João Batista de Andrade:

Eu tenho uma visão um pouco desequilibrada sobre o Cinema de Rua. Eu acho que o importante do meu trabalho é o que fiz no *Liberdade de imprensa*, n' *A Hora da Notícia* e depois o trabalho que eu fiz para o *Globo Repórter*. Quando fui expulso da TV Cultura, eu dizia que eu caí para o alto. Porque fui expulso, tive que sair de São Paulo e logo depois fui contratado pela Rede Globo para criar os setores de reportagens especiais, em São Paulo. Uma grande emissora, com uma grande audiência e com muito recurso. Em vez de fazer filmezinho de 3, 4, 5, 6 minutos, eu fui fazer filme de 1 hora de programa. Então, o Cinema de Rua é um pouco a inércia desse trabalho, do *A Hora da Notícia* quando ele acaba, em 1974, até a minha afirmação na Globo. É inércia porque ele mais ou menos obedece a minha linha de trabalho desenvolvida no *A Hora da Notícia*. E ligada a uma outra ideia que para mim é muito cara. O Fernando Jordão, o Vlado e eu, assim como outras pessoas, como o Fernando Moraes, o Anthony Cristo, nós não tínhamos aderido à ideia da luta armada. Nós éramos de esquerda, mas ficamos com a ideia de que era preciso retomar a capacidade política da sociedade. Defendíamos que era preciso derrotar a ditadura, e não derrubá-la. Nós não conseguiríamos derrubá-la, que era a ilusão de quem foi para a luta armada. Então, a gente prezava o seguinte, nós tínhamos um papel ali na TV Cultura, que era o de ajudar a sociedade a pensar, ajudar a sociedade a refletir sobre os seus problemas concretos. Tudo o que a ditadura não queria era que a sociedade refletisse, discutisse sobre as suas questões.

Na área da informação, isso representava que a mídia vivia dos *releases*. A chamada autoridade na informação era confundida com a autoridade institucional, por exemplo, quando havia um incêndio numa favela, a mídia ia atrás da autoridade responsável pela segurança ou pela habitação. E nós nos posicionávamos da seguinte forma: “Não, isso é coisa da ditadura, essa confusão de autoridade na informação com a autoridade institucional, isso é coisa de ditadura”.



A autoridade na informação, quando há um incêndio em uma favela, é o favelado. Portanto, essa abordagem indicava uma mudança, e era essa a nossa visão. Essa visão fazia com que esses filmezinhos, principalmente os meus, porque eram filmezinhos curtos, atraíssem o interesse de muita gente que começou a ir à TV Cultura pedir cópia dos filmes. Sinal de que a sociedade estava, de fato, tentando se rearticular e voltar a discutir as questões. Eram sindicatos, clubes de mães, igreja, sociedade de amigos de bairro, grêmios estudantis, vários grupos da sociedade civil, padres, freiras etc. Iam até lá e começaram a pedir cópias dos filmes sobre os temas que afetavam diretamente a vida das pessoas. Ganhavam as cópias e iam para as suas bases discutir, tudo de forma clandestina. O movimento cineclubista também aderiu às exposições de nosso material. A Dinafilme, distribuidora do movimento, começou a distribuir os filmes para esses movimentos, a grande maioria deles, clandestinos, isto é, a pessoa ia lá para buscar os filmes, mas não dizia onde iriam ser exibidos. E virou um sucesso de distribuição. Então, quando eu saí da TV Cultura, expulso, alguns dos jovens que trabalhavam comigo, como o Adilson Ruiz, o Augusto Sevá, o Reinaldo Volpato, o Wagner Carvalho, começaram a fazer filmes independentes. Fazer os filmezinhos sobre temáticas de questões populares para alimentar essa ideia. Então, daí surgiu o movimento de Cinema de Rua, nome dado por um ex-aluno meu da ECA, pelo jeito das minhas filmagens, pela forma de eu filmar. Eu não gosto de cristalizar muito mais importância para ele, a não ser essa revelação de que a gente estava certo, a gente tinha um papel que era o de ajudar a sociedade a ser informada e a refletir sobre os seus problemas, e a sociedade estava a fim disso. Há bons filmes meus desse momento, como *Restos* e *O buraco da comadre*, são filmes muito interessantes, mas são uma espécie de inércia do meu trabalho na TV Cultura. E também marcou uma parte do meu trabalho na Rede Globo, porque eu comecei muito mal na Globo. Em 1974, eu estava lá criando o setor de especiais da Globo, inclusive com a Marília Gabriela como uma repórter que trabalhava para mim. O primeiro filme que eu fiz chamava-se *A escola de 40 mil ruas*, sobre menores. E o que aconteceu? A Globo arquivou o filme, havia uma censura ao documentário.

**Gilberto Alexandre Sobrinho:**

Conte um pouco mais sobre esse começo tumultuado na Rede Globo.

João Batista de Andrade:

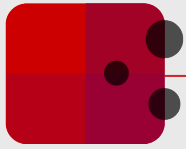
Havia pressão de todos os lados, interna e externa. Fiz outro documentário, chamado *Batalha dos transportes*, sobre transporte urbano, revivendo um pouco o que eu tinha feito no *A Hora da Notícia*, num filme chamado *Ônibus*, mas muito mais pesado, um filme longo, e mostrava o terror que era o transporte urbano em São Paulo. O filme também foi proibido. Fiquei muito desacreditado e comecei a brigar, inclusive com o Armando Nogueira, que era diretor de jornalismo, e acho que até, em alguns momentos, de forma desrespeitosa, pois estava muito decepcionado. Felizmente, o Armando não reagiu autoritariamente me mandando embora por causa das brigas, e aí todo mundo me pedia calma, para eu esperar um pouco. Eu fiquei, assim, meio desesperançado e comecei lá, enquanto eu trabalhava na Globo, a filmar também esses filmezinhos do Cinema de Rua. Bom, aí passadas as eleições de 1974, logo alguns meses depois, no ano seguinte, em 1975, os filmes começaram a ser liberados e exibidos na Globo. Finalmente, passou *A escola de 40 mil ruas*, com boa repercussão. Para ter uma ideia, na semana seguinte de sua exibição, a capa da revista *Veja* era “As 40 mil ruas de São Paulo”, sobre meninos e meninas em situação de rua.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

O que mudou em relação ao seu projeto estético e político, quando foi para a Globo?

João Batista de Andrade:

Já em 1975, havia um novo quadro, a abertura estava no horizonte e eu achava que em breve todo mundo estaria filmando as coisas que eu filmava. Porque,



independente do meu projeto estético e do significado das coisas que eu filmo, tem o lado do tipo de imagem que eu apresentava. Era a periferia, a miséria, as crianças de rua. Ninguém gostava disso, os repórteres gostavam de entrevistar artistas, governadores, autoridades. Esse é um lado terrível da ditadura, a formação de uma geração de repórteres completamente alienados e que viviam à sombra do poder, reuniam-se e ficavam amigos das autoridades. Muitas vezes, as autoridades passavam informações para eles, mas eles não podiam usar, era o *off the record*, e eu até denunciei isso em um artigo de jornal, que repercutiu bastante. E dizia: “Então, para que saber, para que ser jornalista, para que ter essas informações?”. Mas se davam por satisfeitos com o privilégio de contar com a informação da autoridade. Era um ambiente muito ruim e aí eu comecei a pensar que a televisão não ia dar mais e eu iria voltar para o cinema. E comecei a pensar seriamente em projetos de cinema. Aí já tinha pensado em filmar o *Doramundo*, e o Vlado tinha começado a fazer o roteiro do filme, em 1975. Isso era ainda fruto do descrédito, do desânimo, por causa da proibição dos primeiros filmes. Eu dizia: “Olha, não vai dar”. E, depois da morte do Vlado, eu já tinha evoluído nessa ideia de que com a abertura política todo mundo iria falar de favela, de periferia, mas sem espírito crítico. Para a mídia, iria ser tudo igual.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

Havia também, nos seus documentários, uma atração pelos temas da violência urbana, em que se buscava a elaboração de um tratamento alternativo, em relação ao que a grande mídia fazia e continua fazendo.

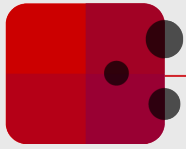
João Batista de Andrade:

Nesse sentido, *Migrantes* (1972), feito para o *A Hora da Notícia*, foi um marco. O ponto de partida para o *Migrantes* foi a leitura de um artigo no *Jornal da Tarde*, que dizia mais ou menos que “os moradores do Parque Dom Pedro reclamavam da presença de marginais debaixo dos viadutos”. Meu instinto é forte. Quando



eu li aquilo, despertou algo que acontecia muitas vezes, eu me incomodava com a visão policialesca da questão social. Resolvi ir até o local para ver quem eram esses marginais. O *Migrantes* nasceu daí, eu fui lá e, filmando, transformei isso e fiz isso didaticamente, sobre a contestação que eu fazia daquela visão, para depois revelar que, na verdade, eram migrantes. E dar voz aos migrantes para eles contestarem essa visão preconceituosa, policialesca da sociedade, da mídia. Então, na verdade, a atração por histórias de crimes que geraram, por exemplo, *O caso Norte* (1977), *Wilsinho Galileia* (1978), depois *O homem que virou suco* (1979), *A próxima vítima* (1983), vem muito daí, dessa ojeriza que eu tinha ao preconceito social e à visão policialesca das questões sociais.

Eu tinha uma birra contra isso. Muitas vezes, eu chegava à redação e via notícias sobre bandidos mirins atacando na feira. Eu pegava a minha equipe e ia lá filmar para saber quem eram esses bandidos mirins. Eu mantinha uma certa guerra com a própria mídia, eles falavam isso e eu ia lá e contestava no ar. E à noite estava lá a minha reportagem, o meu especial, falando: “Olha, estão falando de bandidos mirins aqui, vamos ver quem são”. E aí acompanhava e entrevistava os meninos. Eles falavam o porquê estavam ali, o que estavam fazendo: carregando bolsa, mala, sacola de mulheres com as compras nas feira. Como eram as suas família, o quanto o pai ganhava. Era tudo miséria, falta de saída total. Então, no mesmo dia em que tinha as matérias na mídia, tinha a resposta na TV, com a guerra, uma verdadeira guerra minha, pessoal contra a mídia, contra a visão policialesca. Então eu acho que isso me levou a uma atração muito grande pela questão policial, a questão policial sempre foi muito popular. Quando eu filmei *O caso Norte*, por exemplo, qual era o maior ídolo do rádio em São Paulo? Era o Gil Gomes, o mais popular deles, e era também uma visão policialesca sobre os crimes.

**Gilberto Alexandre Sobrinho:**

O caso Norte representa outra guinada no seu método de trabalho, a aposta é na polifonia que inclui a dramatização distanciada dos eventos, não é?

João Batista de Andrade:

Quem me indicou essa história foi o jornalista Dácio Nitrini, que naquele momento achou que eu me interessaria por mais um fato que envolvesse migrantes. E comecei a filmar a história sem pensar numa estrutura. Coloquei minha equipe na Kombi e quando chegamos ao local, descemos e começamos a filmar. Fui até o local do crime, e então me ocorreu de valorizar as várias versões sobre o mesmo acontecimento. A construção de *O caso Norte* era uma desconstrução da visão policialesca. E como é que você desconstrói? Eu fiz muito instintivamente. O meu ímpeto ao filmar qualquer coisa vai ser sempre desconstrutor, desconcertador, de tentar revelar coisas e questionar. Então, eu fui filmar com esse espírito. A ideia de narrativa foi nascendo no momento em que eu comecei a filmar. Então, quando eu percebi, depois de filmar no bar, as pessoas contando o que é que tinha havido lá e quem eram os envolvidos e onde eles moravam, fui percebendo, ao encontrar com as pessoas e conversar com elas, que eu estava ouvindo a mesma história contada por pessoas diferentes. Então tive a ideia de usar os atores, foi tudo assim, na hora ali. Quando vieram os atores, coloquei-os para conversar com os personagens reais e filmei-os conversando com essas pessoas, que contavam sobre o acontecimento para os atores. Mais uma vez a história é contada, porque as pessoas reais contam para os atores. Quando eu levei os atores para o bar, para encenar a coisa, enquanto eles estão se preparando, eu pedi para eles contarem o que eles entenderam da história dos seus personagens. Então, cada um começa a falar do seu personagem e a história é contada de novo. Reproduzimos a história e ao reproduzir a história, é a história mais uma vez contada. E assim vai, é a mesma história contada, é



a minha intervenção, criando situações para que a história fosse contada de forma diferente. É uma polifonia. É um filme extremamente rico, para você ter uma ideia, por exemplo, sobre o ponto de vista formal de análise, quando começou a reconstituição, ele era uma ficção, tem a briga toda, os tiros, a morte e os policiais. Em plena ficção, ao ser preso, surgem os mesmos policiais que haviam prendido o verdadeiro personagem, o José Joaquim Santana. Eu entro com o microfone e converso com os policiais, quer dizer, passa direto da ficção para o documentário.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

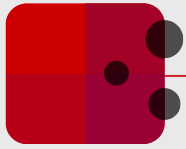
Você se lembra da resposta do público e da crítica?

João Batista de Andrade:

Foi impressionante. O documentário ficou na lista dos melhores programas do ano pela mídia impressa. Foi o melhor programa de TV do ano, com repercussão muito grande. Até a *Veja*, por exemplo, publicou uma crítica de página inteira sobre o filme, depois de ter ido para o ar, elogiando-o, num texto até muito bom. Talvez tenha sido uma das maiores audiências do *Globo Repórter*, o *O caso Norte*. Mas é preciso esclarecer também que havia, nas chamadas, cenas que fisgam o público, por exemplo as cenas de reconstituições, e tinha o Gil Gomes na chamada.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

As suas experiências mais inovadoras, no domínio do documentário, foram realizadas com equipe reduzida, com uso frequente do 16 mm. Posteriormente, você também passou a utilizar câmeras digitais. O que mudou para você nos usos dos dispositivos de outrora, com os atuais, nas definições dos filmes?



João Batista de Andrade:

Há um filme meu chamado *Restos*, que eu filmei em 1975, e o filme surgiu a partir da leitura de uma matéria de jornal sobre a visita de um estadunidense que estava interessado no lixo de São Paulo para indústrias de reciclagem dos EUA. Eu já conhecia aquela miséria toda, desde o Grupo Quatro, em 1963, momento que havíamos filmado o lixo. Então, impactado com a notícia, pedi que me arransassem uma BH (Bell Howell) e fui filmar. O filme é delicioso, é quase uma pequena obra-prima, porque sou eu com essa câmera na mão, literalmente. É algo que já falei, quando comecei a filmar em digital: “Eu sou diretor, sou cineasta, não sou fotógrafo, se eu puser a câmera no olho eu só vejo o quadradinho da câmera e eu não quero só ver o quadradinho, eu quero ver o mundo!”. Então, eu não sou fotógrafo, sou diretor, a câmera está na minha mão e no digital eu abro o *flip* para olhar. Mas naquele momento, em 1975, eu andava com ela na mão e meu braço era uma grua. Seguia as pessoas recolhendo objetos no lixo e corria junto com os policiais com a câmera na mão. O filme foi proibido e apreendido.

Quando eu comecei a filmar em digital, em 2002, o *Rua 6, s/nº*, eu comprei uma TRV900 (Sony) que era um pouco o xodó da época. Eu sou cineasta, não sou fotógrafo, então, abro o *flip* e não ponho no olho, fico com ela na mão, feito uma grua. Depois, fiz um filme chamado *O caso Matteucci* (2003), sobre alguns crimes em Goiânia, depois um longa-metragem chamado *Vida de artista* (2004), sobre um artista popular em Pirenópolis. Com essa câmera e sozinho. Eu pus uma luz básica e não mexia mais para filmar. O fabricante dizia que ela corrigia a luz, o foco e o som, então eu poderia fazer! E filmava, sem parar ali com a mini DV, do jeito que eu fazia com a Bell Howell em 1975. Então, os meus filmes, os primeiros filmes, com a câmera digital mini DV, lembram exatamente o *Restos*, de 1975. Acredito que o problema do digital é um problema de linguagem. O que eu queria da câmera em 1975 era o que eu queria da câmera em 2002, quando eu comecei a filmar em digital. Tanto que eu criei o projeto “O cineasta



e sua câmera”, e os primeiros filmes foram esses, *O caso Matteucci*, *Vida de artista*, que ganhou o prêmio de melhor filme no Festival do Filme Livre, no Rio de Janeiro. Foi feito em digital, para o desespero dos cineastas, pois os cineastas são preconceituosos e temerosos de que o espaço vai ser ocupado por outras pessoas, essa é que é a verdade. Então, ficam todos contra qualquer mudança, que o vídeo não era cinema, e eu dizia: como não é cinema? Vídeo é cinema. Eu dizia: pelo contrário, isso é cinema e continua sendo cinema, e tomara que muita gente tenha a oportunidade de filmar agora, porque ficou muito mais fácil filmar com essas câmeras digitais. Mas sob o ponto de vista da filmagem é impressionante, eu antevi isso lá em 1975, basta ver o filme. ■