

## “O importante era fazer o filme.”

Entrevista com João Batista de Andrade

*Mineiro de Ituiutaba, João Batista de Andrade transferiu-se para São Paulo onde, em 1962, ainda estudante de Engenharia, juntou-se ao Grupo Quatro de Cinema. Seu primeiro filme, Liberdade de Imprensa (1966), foi produzido pelo grêmio da Faculdade de Filosofia da USP. Estreou no longa-metragem em 1969 com Gamal, o Delírio do Sexo. No ano seguinte realizou Paulicéia Fantástica, documentário sobre os primórdios do cinema paulista. Entre 1972 e 1973 participou do programa jornalístico Hora da Notícia, da TV Cultura de São Paulo, dirigindo vários documentários: Migrantes, Trabalhadores Rurais, Ônibus, Pedreira, Sindicato dos Metalúrgicos (vários), Greve de Táxis. Em 1974 passou a trabalhar na TV Globo de São Paulo e entre os filmes que realizou para o Globo Repórter destacam-se: Volantes — Mão-de-Obra Rural (1975), Viola Contra Guitarra, Batalha dos Transportes, Escola de 40 mil Ruas (1976), Caso Norte (1977) e Wilsinho Galiléia (1978). Foi professor de Cinema da Escola de Comunicações da USP (1972 a 1974) e criou o movimento Cinema de Rua, no qual se inserem Restos e Buraco da Comadre (1975). Documentou a greve dos metalúrgicos do ABC em março de 1979 (Greve!) e as comemorações do 1.º de Maio (Trabalhadores: Presente!), além da greve geral em São Paulo no dia 2 de julho de 1983 (21 de julho, vídeo produzido para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo). Dirigiu os longas-metragens de ficção Doramundo (1978), O Homem que Virou Suco (1980), A Próxima Vítima (1983) e o documentário Céu Aberto (1985). Prepara atualmente O País dos Tenentes.*

**João Batista de Andrade** — Um filme é um filme. Não é feito para a classe social que o produziu, não é feito para a classe que o sustenta. Um filme é feito para a sociedade como um todo. O fato de fazer um filme sobre o operário, ou para a luta dele, ou produzido por ele, não quer dizer que o filme seja só para ele. Eu acho que não. Eu acho que o filme é para a sociedade como um todo. Acho que os meios de comunicação, a inteligência, a descoberta, são coisas de toda a sociedade. Dentro dela você tem o setor de vanguarda — porque o operariado tem essa capacidade de ser uma vanguarda transformadora, de ser a coisa mais de ponta de qualquer transformação; tem uma capacidade de atingir o sistema mais profundamente, de gerar lideranças mais profundas. Mas eu

acho que mesmo o operário, quando ele é vanguarda, ele é vanguarda porque tem um projeto para a sociedade como um todo. Quando ele fala, fala para todo mundo ouvir, não só para operário ouvir. É muito comum o líder operário falar para o resto ouvir. Geralmente ele fala para o resto da sociedade ouvir, a relação dele é com o resto da sociedade. Penso nos meus filmes, por exemplo. Meus filmes são feitos para um público que é a sociedade toda, como um elemento de formação para toda sociedade. Eles têm elementos críticos, são feitos do ponto de vista de quem se coloca ao lado do operário, ao lado do povo. Mas têm elementos críticos, às vezes elementos críticos até com relação ao povo mesmo. Eu não estou concordando com ele só porque ele é povo, só porque ele é operário. Eu me coloco ao lado do povo, o povo enquanto sociedade, o povo enquanto conjunto de classes sociais modernas que lutam. Ao lado da consciência disso. Contra a alienação dele mesmo com relação a isso. O filme é para a sociedade como um todo. Inclusive para ele, o operário. É uma visão crítica de um processo de que a sociedade faz parte direta ou indiretamente. Uma visão que deve influenciar. Quando eu vou filmar, estou com todas essas coisas na cabeça, não estou inocente na jogada: eu estou levando para as filmagens um mundo vasto de opiniões, de alienação, de conflitos, de uma realidade maior entende? A análise do capitalismo no mundo, a crise do capitalismo, a guerra mundial, o Iraque, a gasolina. Quer dizer, eu vou inteiro para as filmagens, não vou um pedaço, vou inteiro — e essas coisas são importantes, e então me inquieto muito, fico angustiada pra burro, é um trabalho difícil. Há uma interferência muito grande, dos setores todos. Quando você filma, você está manipulando. Desde a escolha do tema, você está manipulando. Por que eu estou fazendo um filme sobre a greve e não sobre as Cataratas do Iguaçu? É uma escolha dentro da sociedade. Manipular é um termo muito estranho. Quando eu vou filmar a greve do ABC: por que eu não estou filmando uma casa de classe média, o pessoal vendo TV, se divertindo? Por que eu vou filmar na favela, na pensão? Por que eu vou procurar um operário especializado na casa dele, que é um buraco? É claro que há uma escolha aí. Inclusive enquadramentos já são escolhas, aliás é uma escolha engraçada porque eu não olho na câmara, então o enquadramento já é uma escolha do outro que está den-

tro do meu filme. Na hora de montar, eu dou uma ordem nisso, que é ainda uma outra escolha. Quer dizer, este é um falso problema. Todo mundo vai dar uma ordem no filme. É uma escolha criadora, descobrir na realidade os elementos que mais transmitem, que você acha mais importantes daquela realidade. O filme é sempre a visão de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos a respeito de uma realidade. É uma espécie de retrato, de visão desta realidade, uma visão artística dela na medida em que é mais profunda que o primeiro olhar. Essa manipulação é um tema muito ruim, porque filmar é um processo de escolha sem parar. A cada momento você es-

tá escolhendo aquilo que você acha mais importante. No caso do *Greve!*, por exemplo, eu me pergunto: por que eu vou à favela? Eu vou à favela porque estou interessado em mostrar a situação social do trabalhador. E por que estou interessado em mostrar essa situação social? Porque o problema de qualquer greve, de qualquer luta popular, é profundamente econômico, está ligado diretamente ao potencial de vida que a pessoa tem, quanto ganha, o que dá pra fazer com esse dinheiro. Então, diante de uma greve, procurar a condição de vida do grevista é a coisa mais natural que passa pela cabeça. Na favela encontrei as pessoas paradas. A câmara vai em cima de um operário e per-



João Batista de Andrade: "A montagem é sempre menos importante para mim do que o processo de filmagem".



gunta como está a situação, e ele diz: “A situação está ruim, a gente não está mais agüentando esta greve”; até a consciência é menor ali na favela, o cara não está agüentando mais nem a greve, ele não tem consciência do significado daquilo tudo. Ele não está agüentando financeiramente, pois ele tem de comer. Depois disso eu vou pra pensão. Tem uma perto do sindicato. Por que eu escolhi essa? É evidente, perto do sindicato a situação está mais dramática, o problema político está do lado. Eu filmei perto da pensão e logo apareceu o dono da pensão que era contra a greve. Qual a visão que eu tive dele naquele momento? O cara vive dos operários, às custas deles, e se coloca contra eles. É o próprio parasita da sociedade, ele representa o pensamento burguês, explorador, a 50 metros do sindicato. Aí, inclusive, há outra intervenção minha, porque eu vou entrevistando o cara até colocá-lo nesta situação: ele vive daqueles caras e se coloca contra eles. Quando percebi isto, fiz a ligação toda do processo e explorei isto até o limite.

**FC** — Neste momento do *Greve!* você fala com um rapaz que mora na pensão. A câmara vai entrando, e você botou uma música que (muita gente comentou) parece que você está caçoando do pensionista. É um bolero, parece estar ironizando. Por que esta música neste momento?

**Batista** — É uma ironia em cima do dono da pensão. A música entra em cima da cara dele. Eu pergunto: “Quanto você ganha?”, aí o cara fica assim e a música entra em cima da cara dele. Aí há uma gozação em cima do dono da pensão. Quando a música passa para o túnel, a idéia é de aquele túnel virar uma coisa gostosa. Você está entrando naquela realidade ruim do cara, mora naquele buraco e é operário especializado, mas ao mesmo tempo, você tem de repente uma consciência boa. Realmente, eu sentia muito isso. Você está muito à vontade com aquilo lá e aí se descobre o dono da pensão, com o sentimento muito forte de exploração. Depois ele é pressionado. E você de repente se coloca numa posição crítica, acima daquilo. Realmente, aí eu tenho uma dupla intenção. Queria colocar outro problema: na entrevista com aquele operário que mora na pensão. Ninguém tem uma fórmula de intervenção. (Aliás, não fui eu quem inventei este termo, foi o Jean-Claude.) Você conta com a intervenção do cara, sobre a condição de vida dele. Eu tenho uma intenção quando vou entrevistá-lo. Quero levar ao público que

vai ver o filme uma coisa importante. E estou criando um canal para que esta coisa se manifeste. Há um processo deste tipo. E, quando eu faço isso, comumente, a pessoa entrevistada entende isso e usa o canal para transmitir coisas. No caso do operário da pensão tem uma hora que eu pergunto: “Você tem automóvel?” Mas por que eu pergunto isso para ele? É que acontece o seguinte: O Delfim Netto tinha ido à TV e dito para 40 milhões de brasileiros — principalmente para a classe média e para os setores liberais, que eram importantes naquele momento — que o operário metalúrgico tem automóvel. Então, você tem que perguntar isso. O cara responde: “Não, não tenho, não dá para ter automóvel.” Conta a vida dele, o que ele faz com o que ganha, e você vê mesmo que não dá para ter automóvel. Quer dizer: há uma intervenção direta minha. Eu estou colocando o Delfim Netto (o que ele disse alguns dias antes) lá, dentro do filme. É um processo interessante. Depois a entrevista com a mulher do operário especializado que mora naquele buraco (aquela em que ela fala sobre o que dá para fazer). Aí é o contrário. Porque quando comecei a entrevistá-la eu queria mostrar qual a situação social efetiva do chamado operário especializado, porque o operário especializado do ABC era tido como elite, que ganhava fundos e mundos. A mulher, na verdade, fez um outro processo. Ela descobriu que ali era um canal para ela, e começa a falar usando termos que ela ouvia na TV ou no rádio — “dizem que o operário especializado ganha altos salários” etc. Na verdade, ela usou aquele canal aberto para se manifestar. Agora, tem a minha pergunta para ver se ela apóia aquele movimento. Na verdade, é um reforço: depois de tudo aquilo como ela fica, como dona-de-casa, diante do marido que está sem receber? Este é o lado até panfletário do filme. É o lado da agitação do filme, não panfletário.

**FC** — *Migrantes*, feito durante o Governo Medici, quando dominava a idéia de um país tranquilo onde tudo ia bem, surgiu como uma contra-informação. Isso foi em 1972. No começo de *Greve!*, filmado sete anos depois, aparece na televisão a posse de Figueiredo, e logo uma contra-informação do que aparecia na televisão. Seus filmes parecem ter sempre a preocupação de fazer uma contra-informação do que está sendo divulgado pelos meios de comunicação de massa. No caso de *Migrantes* você cria a situação, mostra os marginais. Em *Greve!*, a contra-

informação vem através da voz de um narrador, o Augusto Nunes. Aí é diferente, com a voz ditando regras.

**Batista** — Já tive esta discussão com relação ao *Greve!*. O filme foi feito em três dias, com uma precariedade imensa de material. Eu parei de filmar não porque achei que o filme estava pronto, porque estivesse satisfeito com tudo. Achava mais importante terminar o filme para que ele fosse veiculado durante a greve, nas áreas de apoio da sociedade à greve — na OAB, nas escolas, na ABI, nos sindicatos, circuito onde já circulavam filmes meus, entidades civis que de repente passaram a ter uma certa força. O filme foi feito em cima desse pré-material. Se eu fosse considerar um filme ideal, eu consideraria que filmei um pré-material, em cima do qual eu ia trabalhar e inventar muito ainda. Tinha idéia até de colocar atores. Mais importante era fazer o filme. Em quase um mês ele foi realizado e lançado publicamente. Pela primeira vez desde 64, um filme falando diretamente de um movimento popular da maior importância, uma greve de contestação violenta numa época de grande repressão, era jogado publicamente nos sindicatos, com anúncio em jornal, cobrando ingresso. Passou na OAB, passou em Brasília, no MDB inteiro, num monte de escolas, no país inteiro. Durante a greve passou em vários Estados, além do ABC, em Santos, nos sindicatos. Esta precariedade do material é uma coisa evidente. O filme é feito com pequenas intervenções que são o primeiro contato do realizador com uma coisa com a qual a gente tinha perdido contato. E por que colocar uma narração daquela como a do Augusto Nunes? Eu queria que este filme, apesar da precariedade, fosse profundamente claro. Se ele passasse no pior cineclube, onde tivesse uma droga de projetor, as pessoas, se não ouvissem bem as intervenções, ouviriam direito pelo menos o que o narrador estava contando. Por isso, eu queria uma voz muito cristalina, bem pronunciada. Esta era uma coisa importante naquele momento: era importante dizer coisas. Se eu tivesse só aquele som, eu passaria nos sindicatos. Uma matéria com aquele texto eu também acharia importante, mas o que os jornalistas estavam escrevendo sobre a greve? Aquele texto, com aquela clareza, dizendo as coisas daquela forma, não foi publicado em jornal. Eu recebi uma pichação violenta da revista *Cine-Olho* por causa da narração. É a narração colocada mais uma vez sob o ponto

de vista ideológico. O questionamento é sobre um trecho do filme que eu acho importantíssimo, que revela uma coisa importantíssima. Eles disseram que eu me contrapus à realidade, que fiquei ditando regras em cima. O momento é aquele em que, depois de uma análise sobre a situação de vida do operário, o problema do salário, do custo de vida, mostramos a assembléia e o maior quebra-pau. Em seguida o pessoal numa rodinha no bar, conversando, contando vantagem: “eu dei um soco num operário”, “o policial veio e eu disse pra distribuir cacete nos operários para a briga ficar melhor e tal”, “os caras pegavam a bomba e devolviam para a polícia”. Contando vantagem mesmo. Uma coisa interessante, ali à beira do bar. Então, na minha cabeça passava naquele momento o seguinte: havia uma certa área, que acho realmente muito inconseqüente, que pregava o sindicato livre. “Porque o outro sindicato não vale mais etc...” Naquela época, discutia-se muito o sindicato do bar, sem a burocracia... E o pessoal estava fazendo ali uma espécie de sindicato do bar, da esquina. E, no meio do bar, eu pergunto diretamente: “Mas a intervenção no sindicato foi uma derrota, não foi?” O operário pára e diz: “Não, não foi, porque nós vamos lutar, cada um de nós é um Lula” etc. E aí corta para a assembléia, em que os operários estão lá gritando, chamando pelo Lula, e a narração diz o seguinte: “Mas, com a intervenção, o movimento se esfacela, gera desespero e mil palavras de ordem desencontradas...” Esta narração foi feita depois, porque na assembléia, durante a filmagem, apesar de os operários dizerem que cada um deles é um Lula, verifiquei o seguinte: todo mundo era rebelde, mas esta rebeldia só não bastava. A assembléia, depois da intervenção, estava toda esfacelada, os operários chegavam até a falar sobre o desespero da situação. Então o filme na hora da montagem precisou da narração. Esta é uma intervenção, eu passei por cima da realidade, eu fui ditar regra em cima. Este tipo de manipulação é muito fácil de discutir. O que é manipulação e o que é descoberta? Eu descobri ali o nó da realidade, filmando, pensando, enquanto estava filmando e depois quando estava montando, descobri um nó importante da realidade. Quando passou o filme de novo, recentemente, estavam os líderes sindicais do ABC que tinham visto o filme durante a greve. E uma das coisas mais discutidas foi o problema

da organização, porque lá estava o retrato, você não pode desmentir o filme. Eu não inventei aquela assembléia — o problema político está colocado. Esta é uma parte muito viva do filme, talvez a de que eu mais goste, a que revela o problema político, um momento do filme em que há participação minha na filmagem, e uma outra participação no momento da narração. É uma intervenção que corresponde ao que aconteceu na realidade e revela coisas importantes. Não sei como comecei isso, mas sempre trabalhei em equipe. Nunca olhei na câmara, para dizer como enquadrar. Sempre trabalhei com o câmara, que é uma peça fundamental no trabalho. Começamos com uma discussão profunda a respeito do tema, a respeito do projeto de trabalho — como eu penso em trabalhar esse projeto, como é essa investigação, se é social, política, estética. E sempre afirmo uma coisa: o trabalho de investigação é que vai gerar o filme. Por isso é que a participação da pessoa do câmara é importante — eu não tenho o filme gerado antes de filmá-lo. Eu vou filmar e não sei o que vai ser o filme. Eu sei o seguinte: existe um processo de investigação, meu, pessoal; eu levo a equipe, e posso ganhar a equipe para esse trabalho a ponto de a equipe ficar acesa, ficar descobrindo coisas. Este trabalho de descoberta gera o filme. Quando vou ver o filme filmado também descubro muitas coisas. Eu sei o que realizei, mas no copião é mais uma descoberta, porque eu vejo ali o que realizei e a forma final que foi dada pelo câmara. Às vezes, eu falo com o câmara, empurro o cara para cá, aponto para ele fazer uma *zoom* lá, durante muito tempo dirijo o cara, faço ele andar com a câmara etc. Existe uma relação direta com o câmara. Mas é ele que está com o olho ali; eu digo para ele pegar um detalhe, mas não sei como está o detalhe, se está enchendo a tela ou não. Depois vou tratar aquele material filmado como a minha matéria-prima para montar. Na hora de montar eu preservo muito esse material na forma como foi filmado. Porque foi essa a forma de trabalho, de intervenção naquele momento, que gerou o filme. O filme não vai ser gerado na moviola. Particularmente no caso de *Greve!* a importância da montagem é maior porque o filme foi feito de pequenos momentos de intervenção que depois são montados. Por isso existe um trabalho maior na moviola. Geralmente, não. Meu trabalho na moviola é um pouco bruto mesmo, pois hou-

ve um trabalho criador no momento de filmar, que é fundamental. A montagem é sempre menos importante para mim do que o processo de filmagem. Porque o grande trabalho é feito na investigação, na descoberta, no processo de descobrir coisas importantes da realidade e criar mecanismos de expressão dela. Este é o trabalho. Eu não gosto de ficar dando acabamento bom, me preocupando se cortei um fotograma a mais ou a menos. Não gosto disso, não me sinto bem fazendo isso. Gosto que as pessoas vejam aquilo que filmei, quero que as pessoas vejam o que filmei, e não outra coisa. Eu monto de forma que isto se preserve ao máximo, e aí entra fotograma velado, tremor de câmara — não me incomodo com isso. FC — Sobre o *Trabalhadores: Presente!*, você teria algo a colocar?

Batista — Olha, eu acho o seguinte: eu não dou muita importância ao filme não, sabe? A seqüência que prefiro no filme, que reflete muito o meu trabalho é a da assembléia dos motoristas. Os líderes todos cassados, a intervenção nos sindicatos... As lideranças no processo histórico dos sindicatos foram cassadas gradativamente, não tinha liderança. Os líderes da greve dos transportes, ao contrário dos líderes da greve do ABC, eram líderes novos, criados na hora, na crise. A exploração brutal sobre o operariado fez com que aquele momento fosse um momento de radicalização terrível, sem muita direção, sem muita racionalidade. A liderança jovem não consegue uma visão clara sobre isso, e vai de roldão na massa. Lembra-se da quantidade de greves que havia? Uma loucura. Isso houve em vários locais. Depois da greve de 79 começaram a pipocar greves, entre elas veio a dos motoristas. Então, o que eu gosto mais no filme é a entrevista com o líder sindical. Ele dá a visão do problema e mostra o que é um pelego, mesmo... Aliás, é outra coisa que meu filme tem, que os dois filmes têm, essa coisa importante pra burro na discussão do sindicato, que é a figura do interventor ali, o cara que é do Ministério do Trabalho, ali, sentado na cadeira do sindicato. Meus dois filmes têm isso, que é uma coisa importante você começar a criar essa imagem, você levar a público essa imagem. Bom, a partir disso, eu vou para a assembléia, a assembléia é uma loucura. Então, com o Aloysio filmando, ficamos tentando captar a assembléia da forma mais dramática do filme. Então, esse é o centro dramático do fil-

*“Eu queria sair  
com a câmara  
registrando tudo”*



Fernando Pereira/AJB — 23/3/79

*A polícia reprime a passeata de operários do ABC após a intervenção nos sindicatos, documentada em Greve!.*

me. É outro filme feito rapidamente. Na verdade é uma continuação do *Greve!*. Por isto que não me toca muito, porque é uma coisa que já tinha sido feita. Embora o filme tenha validade em si, para mim, pessoalmente, foi um pouco repetido. Mas essa seqüência, os líderes desesperados tentando controlar a greve e não conseguindo, achei importante pra burro. Filmei muito, montamos o filme com isso. E depois, o resto do filme, eu montei preocupado com o seguinte: como é que as pessoas saem disso? E filmei o resto, mostrando o líder depois daquela greve louca... A greve era tão louca, tão desesperada, que a greve continua e os motoristas voltam a trabalhar. Ela continua na assembléia; na prática, ela acaba. E eu, então, terminei o filme filmando como é que eles tentavam se organizar, as comissões e tal. Isso é bo-

nito, porque nas várias vezes que eu exibi, as pessoas têm vontade de falar da assembléia tal a loucura — ficou muito rico e acabou sendo um testemunho muito forte daquilo, uma coisa importante daquele momento. Mas o filme, para mim, é mais pobre, o projeto dele é meio inconsistente, não tive tempo de pensar, estava acabando o filme, lançando o *Greve!*, estava estourando a greve dos motoristas e já fui filmar meio de roldão, pela necessidade de documentar, de ter o registro. Eu tinha uma neurose, tem que filmar tudo, precisa sair com a câmara registrando, depois a gente vê.

FC — Vimos o seu filme, o filme do Renato e o filme inacabado do Leon. E vi que tem imagens iguais nos três. Os filmes são reportagens que cobrem o que o jornal e a televisão não cobriram. Você acha que existiria um certo

fascínio dos cineastas com relação à greve? Seria possível fazer uma coisa mais elaborada?

**Batista** — Acho o seguinte: estamos abrindo caminho para isso. Nós abrimos um muro de separação. A gente foi lá, abriu o muro, o terreno está aberto; é um terreno que vai exigir a continuação da reportagem, do documentário e vai permitir ao operário, ao movimento operário, ao movimento popular, entrar no imaginário. Quer dizer, o operário sempre esteve no imaginário dos criadores culturais. Esteve de uma forma errada, mas sempre esteve. Por exemplo, *Terra em Transe* tem um personagem do operário. Vários filmes do Cinema Novo também têm. Não tem é um que corresponda ao movimento operário, às contradições dele, às deficiências, seu potencial revolucionário, transformar, à formação dele — é isto que não tem.

*Em novembro de 1985, durante o lançamento de Céu Aberto no II FestRio, João Batista de Andrade concedeu a seguinte entrevista:*

... Eu fui a uma exibição de *Greve!* no Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco. O sindicato estava lotadíssimo. Após a projeção, ficou um clima incrível, muita gente mesmo, discutindo, os operários ultra-elétricos, um entusiasmo fantástico. Eu vi operários irem para a frente da sala e falar do filme apontando para a tela (a tela branca, o filme já tinha terminado): — “Vocês viram ali — e apontavam para a tela — o que o fulano falou. Vocês viram ali aquela hora da assembléia. Vocês viram ali a mentira do fulano.” Eu fiquei impressionado com esse gesto de apontar para a tela. De repente a tela virou uma coisa deles. De repente ele está na tela. Aquela tela deixou de ser uma coisa estranha para ele. Passou a ser uma coisa dele, que está falando. Isso empurrou para dentro da dramaturgia — ou das dramaturgias — do cinema brasileiro os personagens populares, que começam a reaparecer sem essa casca imposta pela indústria cultural dominante.

**FC** — Como se deu a influência dos documentários que você realizou no ABC sobre *O Homem que Virou Suco?*

**Batista** — Há uma seqüência no filme *Greve!* que explica muito *O Homem que Virou Suco*. Foi o seguinte: logo depois que o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo foi cassado houve uma assembléia num sábado.



Eu cheguei na assembléia e as pessoas estavam gritando “Lula”, como se fossem bezerros desmamados. E os poucos líderes que estavam ali tentavam controlar o pessoal e não conseguiam. Aí eu comecei a perceber o seguinte: cada pedacinho da assembléia era uma mini-assembléia. O movimento havia-se fragmentado em idéias diferentes. Não tinha mais liderança. Ninguém sabia do Lula. Então eu entrei com a câmara e comecei a filmar, passear com a câmara e pegar os grupos, cada um falando uma palavra de ordem, e alguns líderes lá em cima tentando segurar e não conseguindo. Aí um operário nordestino percebeu o que a minha câmara estava fazendo. Ele ficou me olhando, eu notei que ele estava me vendo filmar. Então ele começou a fazer um discurso no meio daquela confusão toda. Ele dizia o seguinte: “Gente, não podemos... precisamos ver o que estamos falando, nós precisamos organizar nossa greve, não podemos perder essa greve.” Ele estava muito exaltado, emocionadíssimo. Quando percebi isso, fiz o câmara virar para ele — isso está no filme —, que prosseguia: “Não podemos perder essa greve, se nós perdermos essa greve nós vamos ser de novo espezinhados pelo patrão.” Eu fiquei tomadíssimo por aquilo. O que estava acontecendo com ele? A realidade brasileira estava debaixo de uma tampa forçada pela ditadura e as coisas novas não emergiam. De repente, ele fala de um movimento que tira a tampa e aparecem novos líderes, novas caras, os novos líderes aparecem nas telas de televisão, nas primeiras páginas de jornais, nas capas de revistas etc. Aquele entusiasmo é de você, de repente, ter se revelado, você ser uma imagem nova no Brasil. Perder a greve significaria o quê? Você voltar para a condição de subumanidade, à condição de mão-de-obra, de anônimo, de oprimido, de não ter voz. Foi isso que dramaticamente o operário percebeu quando viu que eu filmava as dissensões do próprio movimento. É uma cena provocada pela minha ação de cineasta, como acontece em muitos filmes meus. Essa cena foi fundamental para eu fazer *O Homem que Virou Suco*. Foi essa cena que deu essa carga ao sujeito que está emergindo, que luta desesperadamente contra a opressão em que ele vive para efetuar essa emergência que tem um lado cultural muito forte. Por isso é que o filme é sobre cultura. Em *O Homem que Virou Suco* o traço fundamental é o cultural.