# A hora da reflexão

*Entrevista com Renato Tapajós*

*Renato Tapajós filmou o seu primeiro documentário em Belém (PA), onde nasceu em 1943. Montado e editado em São Paulo,* Vila da Barca *(1965) ganhou o prêmio de melhor documentário do Festival Internacional de Curta-Metragem de Leipzig (RDA), em 1968. Sua passagem pela USP (cursos de Engenharia e Ciências Sociais) ficou assinalada por dois filmes produzidos pelo grêmio da Faculdade de Filosofia:* Universidade em Crise *(1966) e* Um por Cento *(1967).* Fim de Semana *(1976) — realizado com a colaboração da ECA-USP — foi considerado o melhor filme da V Jornada Brasileira de Curta-Metragem. Entre 1975 e 1977 ministrou diversos cursos sobre cinema no Museu Lasar Segall, entre eles o de apreciação de cinema para operários sindicalizados (no próprio Museu e no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema). Em 1977 filmou* Acidente de Trabalho *e publicou o romance* Em Câmara Lenta. *No ano seguinte co-dirigiu, com Olga Futemma,* Trabalhadoras Metalúrgicas *e realizou* Um Caso Comum *e* Teatro Operário. *Em 1979 documentou a greve dos metalúrgicos do ABC* (Greve de Março) *e uma peça teatral* (Revista do Henfil). *Após dirigir alguns filmes para o programa* Globo Repórter, *da Rede Globo de Televisão, fez os seguintes documentários:* A Luta do Povo *(1980),* Linha de Montagem *(1982),* Em Nome da Segurança Nacional *(1984) e* Nada Será Como Antes. Nada? *(1985).*

**Filme Cultura** — Como surgiu o filme *Nada Será Como Antes. Nada?*

**Renato Tapajós** — Ele começou a surgir em 1983, logo após as eleições de 82. Nós tínhamos acompanhado a campanha eleitoral de 82 em São Paulo. Tínhamos filmado alguns outros materiais paralelamente à campanha. Logo depois das eleições, sobretudo em São Paulo, com a vitória do PMDB, a participação da população no governo era a palavra de ordem que parecia dominar. Eu estava absolutamente convencido de que era uma palavra de ordem falsa, demagógica, colocada apenas dentro de uma preocupação eleitoral. Surgiu a idéia de usar o material já filmado e outras coisas que iríamos filmar em seguida para fazer um filme que discutisse, em primeiro lugar, o que é a participação da população num processo de governo, e qual o comportamento e tendências das organizações de esquerda em relação aos movimentos populares, que teoricamente estariam na base das propostas dessas próprias organizações. Este projeto foi apresentado à Comissão de Cinema da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e aprovado. Eles deram uma pequena verba. Nós começamos a trabalhar, algumas coisas foram filmadas. Mas o projeto chegou a um impasse. Eu comecei a sentir de uma maneira muito clara e muito aguda a mudança das expectativas populares em relação aos governos eleitos em 82. Veio a campanha pelas eleições diretas, mas dentro do entusiasmo já se podia sentir uma carga de ceticismo. Muita gente participou achando que era possível conseguir as eleições diretas, mas muita gente sentia que as diretas não viriam. Todas as propostas que traziam uma carga de esperança, uma carga de sonho, naufragaram num mar de ceticismo, e comecei a achar que aquele projeto de filme estava superado pelos acontecimentos, ia chover no molhado. Além disso, um outro problema em relação aos filmes que eu fiz anteriormente. Um problema que sempre me preocupou, que sempre criou dificuldades na realização dos filmes: a necessidade de a gente se ater a determinados aspectos da realidade para não prejudicar a função do filme, para não prejudicar aquilo a que o filme se destinava. Por exemplo, no filme sobre as greves de São Bernardo. De repente ocorrem divergências internas no movimento, há um racha na comissão de greve. Mas no filme esse racha está de fora, porque o que interessa para a utilização do filme é o processo de organização do coletivo. Esta questão eu discuti muito com diversas pessoas, discuti com o Jean-Claude Bernardet em função do filme *A Luta do Povo*, onde isto acontece de maneira muito clara, em que a gente deixou de lado a abordagem de outras questões, e, no caso, essas outras questões eram exatamente as manipulações feitas pelas organizações dentro do próprio movimento popular. Essas coisas vinham me incomodando há muito tempo, então eu achei que mudando a proposta do filme poderia discutir uma série de coisas, tais como: o que eu penso e sinto a respeito desse tipo de manipulação, desse tipo de atitude política, dessa prática política, e, levando mais à frente, a discussão a respeito dos próprios filmes, o que estávamos fazendo ali, afinal de contas era essa a questão. Por que razão estou há 10 anos, com alguns companheiros e uma câmara, acompanhando os movimentos

populares, fazendo filmes? Seria só para registro? Este é o meu vigésimo-primeiro filme, dos 20 filmes anteriores, apenas cinco não são diretamente voltados para o registro de movimentos populares. O que estivemos fazendo esse tempo inteiro?

**FC** — E você chegou a alguma conclusão?

**Tapajós** — Eu acho que sim. Os filmes sobre os movimentos operários foram necessários e importantes sob vários pontos de vista. Num primeiro momento, eles foram extremamente importantes como instrumentos de intervenção. Num determinado momento, particularmente no final dos anos 70, era importante a gente pegar o conteúdo dos movimentos populares que estavam ocorrendo e devolvê-los ao público em filmes com um mínimo de interferência declarada do realizador. É claro, a interferência está lá, na escolha dos planos, por exemplo. Mas acho que naquele momento haviam questões que eram prioritárias, pelo menos eu as via assim. Quando começam as greves de 1978, 79 e 80, em São Bernardo, me parecia que o prioritário ali era discutir o processo de organização dos trabalhadores, devolver a eles essa discussão, permitir que os filmes alimentassem essa discussão. Isto era mais importante do que colocar explicitamente a minha opinião sobre a questão. Depois das eleições de 82 e da campanha das diretas, tenho a impressão de que a função desses filmes se modificou completamente. Em primeiro lugar, porque os meios de comunicação começaram a tratar dos assuntos de uma maneira mais aberta. Começaram pelo menos a mostrar imagens do que estava acontecendo. Em segundo lugar, porque a própria política ficou mais complexa. De certa forma, antes a gente podia discutir a organização dos trabalhadores como parte de um grande movimento contra a ditadura, contra o governo militar. Agora, um filme que vai discutir o movimento popular não vai mais discutir esse movimento como uma grande unidade contra alguma coisa, ele tem que discutir o movimento popular enquanto movimento popular mesmo, enquanto o que está acontecendo dentro do movimento popular, as coisas certas e as coisas erradas, os métodos corretos e os métodos não tão corretos assim que estão sendo utilizados na condução do movimento popular. E numa hora dessas eu acho que a gente tem que se colocar. Na hora em que você está fazendo um filme que engrossa um coro contra a ditadura, você não precisa dizer "eu também estou gritando abaixo a ditadura", mas no momento em que você vai discutir os métodos que a esquerda utiliza na condução dos movimentos populares eu acho que é extremamente importante se situar. Dizer "essa é a minha opinião", e está aí para ser discutida também. Sob um outro ponto de vista, esse cinema foi importante como registro histórico. Afinal de contas esses momentos estão lá, depois será possível recuperá-los através desses filmes. Agora, com a mudança da realidade política do país, a partir do momento em que, por exemplo, a televisão mostra a massa na rua, os comícios das diretas etc., esse tipo de filme, tal como ele era feito até então, começou a perder a sua função primordial.

**FC** — Motivado pela entrada do vídeo... por ser mais leve, mais participante, mais barato...

**Tapajós** — Você falou no vídeo, vou dar um exemplo concreto. Grande parte dos filmes que eu fiz foi produzida pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, o último foi o *Linha de Montagem*, que ficou pronto em 82. Depois do *Linha de Montagem* o Sindicato não produziu nenhum filme: comprou uma câmara e contratou um operador, registra em vídeo tudo o que acontece no Sindicato. Eu acredito que o cinema tem que buscar um outro caminho. Porque, em primeiro lugar, ele ficou caro demais. Há 10 anos atrás era perfeitamente possível um sindicato produzir um longa-metragem, sustentar uma equipe, chegar ao final do filme. Com os custos de hoje, é praticamente impossível. Este é um aspecto. Outro aspecto é que o cinema perdeu o convívio, essa função da intervenção imediata. *Greve de Março* foi um filme feito quase que exclusivamente para uma intervenção imediata. Ele foi realizado em 15 dias. Filmamos em São Bernardo de 22 a 27 de março de 1979 e no dia 10 de abril o filme já estava pronto. O sindicato parou a greve durante 45 dias para discutir com os patrões. Após 45 dias haveria uma nova assembléia (em 13 de maio) que poderia decretar o reinício da greve. Queríamos que o filme fosse utilizado nesse prazo de 45 dias como instrumento de mobilização para a greve. Hoje não tem mais sentido fazer isso. Hoje esta função está coberta pelo vídeo.

**FC** — O João Batista de Andrade apontou dois fatores

*"O cinema tem que buscar um outro caminho"*

Arnaldo Pinto

*Renato Tapajós: da intervenção ao cinema de reflexão.*

para explicar a queda do número de documentários realizados a partir de 1980 sobre as greves paulistas: um de ordem econômica, que é mais ou menos este que você citou, e outro de ordem político-ideológica: o movimento sindical teria se voltado para ele mesmo, muito corporativo, e isto acabou afastando as pessoas. Você concorda?

**Tapajós** — Com relação a este segundo aspecto, apenas em parte eu acredito que as greves do ABC representaram um momento de unidade na prática, não só a nível da política mas também a nível dos cineastas. A redução da produção se deve muito mais ao fato de que a necessidade que o próprio movimento popular tinha desses filmes se modificou. Em parte esta necessidade foi coberta pelo vídeo, em parte pelos meios de comunicação, que começaram a informar, informação que não existia anteriormente por causa da Censura. Eu acho que vai muito mais por aí. Eu acredito que o cinema hoje tem que buscar um outro caminho, funcionar como um instrumento de reflexão, não mais simplesmente como um instrumento de intervenção. Os filmes devem começar a servir para discutir, para levar as pessoas a pensar além dos fatos.

**FC** — A interrogação que você põe no final do título, esta pergunta contida no título do filme, já é um convite à reflexão. Você começa o filme falando de um estado de expectativa em 1982, quando alguma coisa parecia que ia mudar. Depois entra a música de Villa-Lobos, entram papéis queimando no chão. Um toque de desencanto?

**Tapajós** — Esse tom de desencanto é real, está no filme, faz parte do sentimento que o gerou, não conseguimos fugir num momento desses de uma certa dose de nostalgia, só que eu gostaria de situar claramente que essa nostalgia não está relacionada a uma divisão de que as coisas anteriormente eram mais simples ou melhores. Ela está muito mais relacionada à constatação de que a nossa visão anteriormente era mais ingênua. Você pode ter uma certa nostalgia de uma visão mais ingênua, como você pode ter nostalgia da infância.

**FC** — Comparando-se o *Nada Será Como Antes. Nada?* não só aos teus filmes anteriores sobre os movimentos operários, principalmente na região do ABC, mas também aos filmes de outros cineastas, verifica-se a ausência de entrevistas, discursos dos palanques etc. Este é um filme mais de contemplação, ele observa o ato de mexer a tinta, apertar um parafuso, desenrolar uma bandeira etc. Observa a face das pessoas, a alegria, a dúvida, a emoção. Observa como atos simples — imprimir estrelas no chão — são também atos políticos. É também poético.

**Tapajós** — Depois de filmar a seqüência dos preparativos para o comício, no Largo Treze, depois de filmar o comício, nós discutimos o seguinte: ali se desenvolveram dois discursos paralelos. Um discurso no palanque, o discurso verbal das lideranças, e um outro discurso, que de certa forma divergia desse, o discurso não formalizado da massa que estava presente ali. Em *Nada Será Como Antes. Nada?* resolvi optar pelo segundo, deixar de lado o discurso formal e tentar captar esse outro discurso

que não está articulado verbalmente. É uma postura política mas não está articulada verbalmente como um discurso racional e organizado.

**FC** — Muitas vezes, quando você partiu para filmar um dado momento, o congresso das associações de moradores ou outro qualquer, você ia para lá com um tipo de idéia na cabeça? E isso era modificado diante do fato? Como é que o cineasta se recicla no momento? Como é que você muda o comportamento no ato da filmagem?

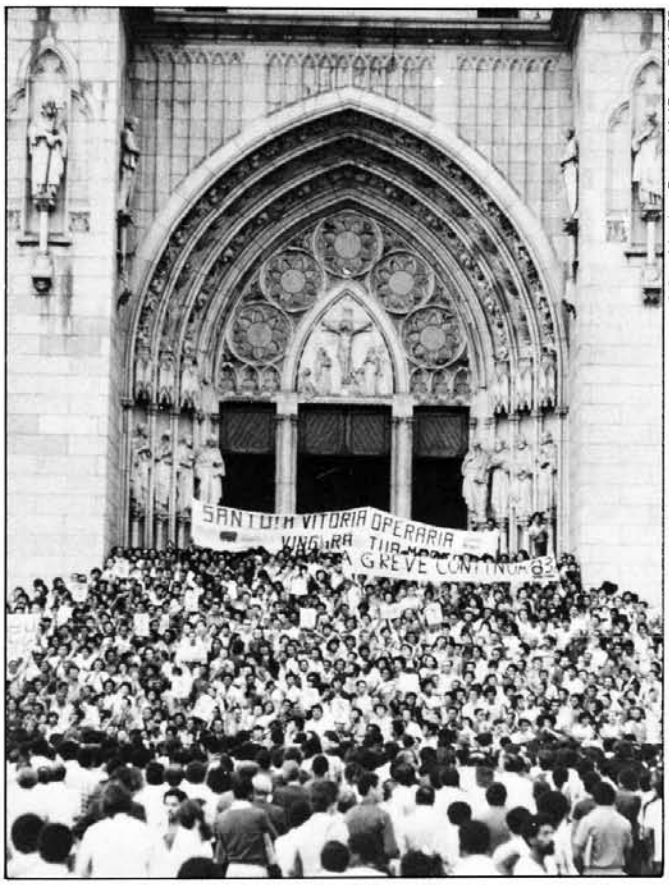
**Tapajós** — Isto é uma coisa que eu aprendi fazendo cinema. Começou no segundo filme que eu fiz, *Universidade em Crise*. A proposta era fazer um registro para mobilizar o movimento estudantil, e nós rodamos uma certa quantidade de material com essa proposta. Quando fomos ver o material, constatamos que ele não montava, ele não traduzia proposta. Nós ficamos discutindo durante algum tempo sobre o que tinha acontecido e num primeiro momento ficamos convencidos de que não tínhamos conseguido captar o clima do movimento. E acabamos chegando à conclusão de que não era nada disso, era exatamente o oposto: nós tínhamos conseguido captar o clima real do movimento. Dentro daquele movimento já estavam embutidos todos os elementos que iam levá-lo a ser derrotado, ou seja, a falta de perspectiva do movimento estava refletida nas imagens que fizemos. A partir desse reconhecimento, fizemos a montagem do filme para captar exatamente essa falta de perspectiva e a possibilidade muito próxima de o movimento se esvaziar. Foi uma primeira lição. Tempos depois eu fiz um filme intitulado *Fim de Semana*, que partia de uma tese a respeito dos mutirões nos bairros de São Paulo. Quando ele ficou pronto eu fiquei profundamente chocado com o resultado na medida em que o que tinha força no filme não era a tese. Ela atrapalhava. O que conferia ao filme algum tipo de vitalidade era justamente o que corria à margem da tese. Essa outra experiência me levou, a partir daí, a tentar conciliar duas coisas: de um lado estar aberto para o que está acontecendo no instante da filmagem e procurar uma visão descomprometida e propositadamente ingênua diante dos acontecimentos. E, ao mesmo tempo, ter alguma coisa capaz de nortear uma filmagem. Um exemplo concreto: em 1979, quando estávamos filmando as greves de São Bernardo houve um momento em que havia uma quantidade brutal de acontecimentos a serem filmados. Não só a própria greve, que estava acontecendo em vários lugares de São Bernardo, e as negociações, que estavam sendo realizadas na FIESP. Paralelamente a isso tudo, os acontecimentos políticos que estavam ocorrendo em Brasília. Era necessário estabelecer uma orientação. Não uma tese, mas uma orientação. Decidimos filmar tudo aquilo que dissesse respeito ao processo de organização dos trabalhadores e simplesmente esquecer o resto. Uma linha de atuação, filmar a organização dos trabalhadores, mas não ter nenhuma tese a respeito da organização dos trabalhadores anterior às filmagens. Ir lá e registrar o que estava acontecendo. O que se falava, por exemplo, era que os trabalhadores do ABC tinham um grau de organização muito superior ao do resto da classe operária, e por isso eles eram capazes de fazer uma greve como aquela. Mas o que constatamos nas filmagens foi outra coisa. Na verdade, o movimento, que estava levando de 90 a 100 mil pessoas ao estádio de futebol para fazer assembléia, e que envolvia um total de 180 mil pessoas em greve, esse movimento estava sendo sustentado por 60 pessoas, no máximo, que desenvolviam um trabalho mais de agitação e mobilização do que de organização. Esta foi uma constatação feita no local de filmagem.

**FC** — O seu trabalho como documentarista tem sido muito semelhante ao do cientista social em sua pesquisa de campo, que à medida que vai se aproximando do objeto descobre novas facetas, e às vezes descobre que justamente o ponto de partida para a pesquisa não era correto e muda o processo de pesquisa ali diante do objeto.

**FC** — Você disse que constatou que apenas 60 pessoas promoviam um movimento que envolvia 180 mil trabalhadores. Nos filmes anteriores aparecem muitos operários na tela. Em *Nada Será Como Antes. Nada?* eles quase não aparecem. Por quê? Por que os operários não estão presentes neste filme?

**Tapajós** — No *Linha de Montagem* nós retratamos a trajetória que vai quase até à véspera da formação do PT. A trajetória que sai das 60 pessoas dirigindo um movimento de 180 mil para, dois anos depois, pelo menos oito mil pessoas envolvidas na organização de base que sustenta uma outra greve que se sustentou durante muito mais tempo, mais agressiva do que a de 79. E esse processo não se interrompeu, ele continuou, depois de *Li-*

*"Hoje a realidade está na expressão das pessoas"*




Arnovaldo dos Santos/AJB — 6/11/79

*O enterro de Santo Dias da Silva abre* A Luta do Povo.

*nha de Montagem.* Nós não filmamos isso, mas o tipo de organização que passou a existir em São Bernardo mudou de caráter, deixou de haver apenas um sindicato e uma base desorganizada, o sindicato passou a ser o articulador de uma organização de base que permeia fábricas e, se o processo de organização ocorreu — e continua ocorrendo —, vai acontecer um outro fenômeno, quando se passa para a atividade política, através do PT. Eu não coloco isso como um diagnóstico definitivo, mas como um receio. Quem teve alguma militância na esquerda presenciou este tipo de fenômeno: a ascensão do movimento de massas, o surgimento de dirigentes de massas extremamente eficazes, ideologicamente bem posicionados, e a cooptação desses dirigentes para organizações políticas, clandestinas ou não, e o seu posterior distanciamento da base. Eu acredito que é um fenômeno que está entranhado na política brasileira. Em *Nada Será Como Antes. Nada?* eu me proponho a discutir isso; não a nível de tese, mas sim a nível de sensibilidade, a nível do que a gente está sentindo acontecer, jogando no filme uma certa dose de intuição também, em função daquilo que a imagem revela. Eu vou buscar nas manifestações políticas, nas manifestações de massa, a presença do proletariado, mas eu não vou mais reconhecer nesse proletariado a imagem de uma força monolítica que está nas assembléias de São Bernardo, filmadas em *Linha de Montagem*. Em 1979/80 as nossas câmaras estavam retratando uma verdade, milhares de operários levantando os braços como se fossem um só homem, gritando uma palavra de ordem. Algum tempo depois, tentar reproduzir essa mesma imagem não é mais verdade, é fugir da realidade. A realidade não está mais aí, eu acho que ela está muito próxima, está muito mais no *close*, está muito mais na expressão das pessoas.

**FC** — Será que basta filmar os eventos (comícios, assembléias etc.) para ter um acompanhamento do movimento operário? Como preencher o espaço vazio que fica com as coisas que não acontecem por ocasião dos grandes momentos? Isso passa pela sua cabeça? Como é que o movimento se constrói na sua organização básica e não apenas nesses grandes momentos, será que isso não seria uma coisa a resgatar, de alguma maneira?

**Tapajós** — Por que mostrar os bóias-frias num dia normal de trabalho, e não, por exemplo, num momento de luta? Eu tenho material a respeito das lutas dos bóias-frias. Mas eu achei, dentro da estrutura de *Nada Será Como Antes. Nada?*, que nós iríamos encontrar de uma maneira muito mais clara o personagem a que se referem todos os discursos se eu mostrasse esse personagem não envolvido pelo discurso, mas na fonte. Na trajetória dos filmes que eu fiz há momentos em que houve a preocupação de buscar o operário na casa dele, dentro da fábrica, de tentar localizar e construir esses personagens, não apenas nas sua vertente política, mas enquanto um ser humano. Eu acho que isso aí leva a uma outra questão: a gente chega num momento — e eu acho que estou bem próximo, se é que eu já não cheguei — em que o documentário começa a ser insuficiente e o trabalho ficcional começa a se tornar uma necessidade para con-

tinuar a investigar e aprofundar a realidade.

**FC** — Depois dessa conversa toda, verificamos que hoje, de certa forma, o cinema está consciente da figura do trabalhador e empenhado nesse resgate. Eu pergunto sobre o outro lado: será que o trabalhador já tomou conhecimento do cinema? Como se dá o retorno do cinema de intervenção que está sendo feito? Isso é uma coisa que anima o documentarista de intervenção como você ou preocupa mais do que anima?

**Tapajós** — Eu diria que preocupa mais do que anima. Eu acho que a capacidade de veiculação desses filmes sempre foi muito reduzida. Os filmes que tiveram maior público, que foram justamente os filmes relacionados com as greves de 79/80 (por exemplo um filme como *Trabalhadores: Presente!* que também teve uma penetração muito grande) atingiram, individualmente, pelos cálculos que a gente é capaz de fazer, de 500 a 600 mil espectadores, em quatro ou cinco anos de trajetória. Por outro lado, esses espectadores que foram atingidos são espectadores motivados que foram ver esses filmes porque tinham um interesse específico neles, não foram só atingidos, foram mobilizados. O que evidentemente multiplica a eficácia dos filmes. Fazendo um balanço geral, acredito que uma parcela reduzida da classe trabalhadora adquiriu consciência da importância do cinema, mas a nível de massa trabalhadora o cinema continua tão desconhecido como antes. A nível de massa trabalhadora a gente apenas arranhou a superfície.

**FC** — Quando a gente pega esses filmes a gente nunca vê a forma de construção deles. A minha curiosidade era saber de que maneira o trabalho acabou gerando uma forma cinematográfica que você pode utilizar até em outros temas que não sejam filmar o trabalhador, que você possa filmar com a perspectiva de quem acompanhou o sujeito no trabalho, na greve, e isso tenha te dado uma certa visão cinematográfica, você tenha aprendido a fazer um cinema com isso. Se isso é verdade, de que maneira você acha que isso pode ser aplicado?

**Tapajós** — Em primeiro lugar, a preocupação que sempre estava presente em todos os filmes que eu fiz era a de conseguir fazer filmes que fossem interessantes, filmes que além do tema conseguissem envolver as pessoas como espetáculo cinematográfico, partindo do princípio de que o trabalhador ao ir ver um filme — mesmo se ele está motivado pelo fato daquele filme tratar de alguma coisa da vida dele — a partir do momento em que apaga a luz e começa o filme é um espectador de um espetáculo cinematográfico. Então, se o filme for mal realizado, se não tiver uma linguagem adequada à transmissão daquilo que a gente está querendo transmitir, o interesse inicial vai se diluir, o espectador vai se entendiar com o filme. Sempre tive a preocupação de tentar elaborar cinematograficamente os documentários. Acho que o básico nisso tudo é antes ver o cinema como um instrumento de conscientização, de agitação, de propaganda, é ver o cinema enquanto espetáculo, o cinema enquanto linguagem, enquanto aquilo que ele tem de mais mágico para envolver as pessoas. O que vai determinar a forma de eu construir o filme será, em primeiro lugar, o que filmei, o acontecimento. A maneira de filmar e editar está influenciada pelo conhecimento de cinema que adquiri como espectador. A diferença está em que procuro não subornar aquilo que eu estou fazendo a uma estrutura dramática prévia, anterior, que eu tenha aprendido em outro lugar. Tento encontrar uma estrutura dramática — uma forma de narrar — no acontecimento. Aproveito o que aprendi vendo filmes, mas ao mesmo tempo respeito a dinâmica interna daquela coisa que eu filmei, do material que eu colhi. Eu acho que isso aí vai acabar interferindo em outros projetos. Um projeto que estou desenvolvendo, intitulado *Vôo Cego*, é totalmente ficcional, mas tem uma estrutura muito parecida com a de *Nada Será Como Antes. Nada?*. Eu vou colher imagens ficcionalmente mas vou montar essas imagens como se estivesse montando um documentário, um comentário *off* irá costurar essas imagens.

**FC** — Por que você mesmo resolveu narrar o *Nada Será Como Antes. Nada?*

**Tapajós** — O texto era tão pessoal que eu achei que tinha que falar. Ele não só é na primeira pessoa como eu estou discutindo coisas muito próximas. Uma vez o Jean-Claude escreveu sobre o que ele chama " a transparência do filme", que era aquela tentativa do cineasta se colocar meio fora, para deixar os personagens do real falarem sozinhos no filme. *Nada Será Como Antes. Nada?* é um momento em que resolvo romper eu mesmo com esse tipo de proposta.