

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

A MIGRAÇÃO DAS IMAGENS:

O uso de imagens de arquivo no
cinema documentário brasileiro (1961-1984)

Gabriel F. Marinho

Niterói, Setembro de 2011

A MIGRAÇÃO DAS IMAGENS:

O uso de imagens de arquivo no
cinema documentário brasileiro (1961-1984)

Gabriel F. Marinho

Orientadora: Dra. Ana Maria Mauad

“

O cinema é a verdade 24 quadros por segundo”

Jean-Luc Godard

“Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterà necessariamente as suas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar”

João Moreira Salles

RESUMO

Esse trabalho discute como que o cinema documentário opera diferentes representações políticas através do uso de imagens de arquivo. Partindo da análise de como que fotografias, fonogramas e filmes de origens diversas foram utilizados nos curtas-metragens realizados pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o IPÊS, entre 1962 e 1964, e no longa-metragem “Jango”(1984), dirigido por Silvio Tendler; busco compreender como a linguagem cinematográfica possibilitou que imagens geradas por uma organização engajada com valores anticomunistas pudessem contribuir para uma outra narrativa audiovisual, vinculada com valores politicamente opostos e realizada duas décadas depois.

O objetivo desse trabalho é discutir a categoria *imagem de arquivo* como uma ferramenta do cinema para a construção de múltiplas narrativas históricas e seu papel no espaço de disputa de representações; questão que ultrapassa classificações como “verdade” e “inverdade”, ainda comuns nos debates a respeito de filmes documentários.

PALAVRAS-CHAVES:

Imagens de arquivo; documentário; cinema político, anticomunismo, redemocratização,

ABSTRACT

This study discusses how the documentary film is able to build different political representations through the use of archival images. It was done based on the analysis of migration of some stretches of the short films made between 1962 and 1964 by the Institute for Research and Social Studies, the IPES, one Brazilian organization linked at radical right political; and the film "Jango"(1984), directed by Silvio Tendler. I seek to understand how the cinematic language allowed that images generated by an organization engaged in anti-communist values could contribute to another audiovisual narrative, that was made more than two decades later and was politically linked at opposite values.

The aim of this paper is to discuss the category of archival footage as a tool of cinema to construct multiple historical narratives, and its role in the space of competition of representations. This discussion is bigger ratings than simplistic of "truth " and "untrue", unfortunately, one still common point of view in debates about documentary filmmaking.

AGRADECIMENTOS

Aos dezessete anos, enquanto terminava meu último ano do Ensino Médio, a última etapa antes de encarar a forte concorrência pelo ingresso na universidade pública brasileira, matriculei-me em um cursinho pré-vestibular. Era postulante ao curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília e, há época, era um dos mais concorridos do país. Eu realmente acreditava que era necessária toda aquela overdose de horas dentro de sala de aula para que tivesse alguma chance de ser aprovado. Saía de casa as seis e meia da manhã e retornava as onze da noite, todos os dias. E assim vivi a segunda metade de 2001 e todo o ano de 2002.

Lembro que naquele período, me inscrevi em cursos complementares de História, Geografia e Literatura, normalmente noturnos. Pensando racionalmente, foi um ato despropositado pois tinha excelentes notas nessas matérias e precisava mesmo era melhorar meu rendimento em Química e Gramática. Mas creio que aquela foi minha forma de amenizar um ano cheio de privações por conta dos estudos. Passar mais tempo dedicado a disciplinas que gostava era uma forma de escapar um pouco daquela pressão, sem estar deixando de me preocupar com o vestibular.

Sobre o curso complementar de História, lembro que o nome do professor era Guilherme Barbosa. Ele não era tão mais velho do que eu, certamente tinha menos de trinta anos. Mas para quem tem 18 anos, qualquer um que sabe dirigir e já possui um diploma de graduação é consideravelmente mais velho. Logo na primeira aula, ele entrou em sala arrastando uma daquelas bandejas com um televisor e um videocassete (sim, naquele tempo, videocassetes ainda eram bastante usados). Jeitoso, fez sozinho todas as instalações necessárias e virou-se para turma para fazer as suas considerações iniciais sobre seu curso. Disse que nossos encontros semanais seriam sempre feitos com a apresentação de um documentário, seguido por um debate sobre o filme apresentado. Eu adorei a idéia. Cinéfilo desde que me entendo por gente, meu interesse em Comunicação Social estava completamente ligado a pretensão de trabalhar com cinema. Teria aula de minha disciplina favorita e ainda assistiria a alguns filmes. O roteiro estava perfeito para mim. Aderi ao curso

logo na apresentação; ainda que, aquela altura, meu interesse em cinema tinha pouca relação com filmes documentários. De fato, minha cultura nesse formato era algo perto de nula.

Guilherme tirou de sua bolsa uma fita VHS, certamente uma gravação caseira, e deu início a aula. Era um episódio de uma série inglesa feita para televisão chamada *People's Century*, produzida pela emissora PBS (posteriormente, seus direitos de exibição foram adquiridos pela BBC de Londres). Tenho quase certeza que aquele era o primeiro episódio da série, “*Age of Hope*”, embora não possa afirmar isso com tanta convicção. A memória pode falhar nesses detalhes. O vídeo começou e fiquei absolutamente estarecido com que assistia. Ainda hoje, sou capaz de lembrar da trilha-sonora, do seu texto em voz over, sua vinheta de abertura e sua narrativa. Embora, antes disso, eu já tenha assistido outros documentários de imagens de arquivo, algo naquele filme realmente me encantou. Não sei dizer se eram as entrevistas - os depoimentos de senhores de idade avançada falando sobre o que lembravam da virada do século, ou as imagens antigas que conseguiam nutrir-me de um sentimento de empatia e nostalgia que certamente não faziam sentido para quem nasceu em 1984. Não sei dizer. Certamente foi mais emocional do que racional. Mas aquele episódio conseguiu unir duas das coisas que sempre me interessei desde criança: história e cinema. Quando o capítulo chegou ao final, disse para mim que havia descoberto algo que gostaria de fazer pelo resto da vida. Estava certo de ter encontrado.

Naquele momento, mesmo sem saber, tinha feito adesões emocionais que me conduziram por anos nas minhas escolhas na vida profissional. Quase dez anos depois daquela aula, escrevo aqui as linhas finais de uma dissertação que tem como tema central documentários que se vinculam a tradição dos filmes de montagem ou dos filmes históricos ou dos filmes de imagens de arquivo – ao longo da dissertação, busquei diferenciar um pouco essas categorias que dialogam tanto entre si que acabam se confundido. Aquele curso do professor Guilherme, na verdade, nunca terminou. Prosseguiu semanalmente naquele ano, com minha presença assídua em seu curso e, posteriormente, continuou na faculdade através de minhas escolhas por disciplinas optativas, também estive fora de sala de aula através dos filmes que participei e mesmo daquele que dirigi. Agora, percebo que essa dissertação é apenas a conclusão de mais uma etapa daquele curso que se iniciou em 2002. Outras etapas virão, embora não saiba dizer como serão. Assim, de forma mais do que justa, preciso começar agradecendo ao professor Guilherme Barbosa, hoje um colega de profissão. Sei que as relações entre História e Cinema nunca foram a sua especialidade, tão pouco as relações

entre Cultura e História. Não era preciso. Queria poder dizer com essas palavras iniciais o quão importante é o trabalho de um professor para a construção de momentos como esse e como que gestos aparentemente pequenos, como preparar com cuidado um curso noturno, podem reverberar por anos. Espero que um dia ele possa ler esse agradecimento e sentir ainda mais orgulho de sua profissão. Muito obrigado.

Os agradecimentos que tenho a fazer, de forma geral, são homenagens a pessoas e instituições que estiveram do meu lado nesses dois anos e meio – prestando um apoio além daquele que era previsto por conta de seus ofícios. Quando digo “apoio” não trato somente daquela contribuição direta: indicação de leituras, orientações, facilitação que tive para o acesso à alguns documentos. Resolvi também incluir aqui alguns agradecimentos à colaborações mais indiretas a esse projeto. Pessoas que me ajudaram simplesmente porque buscaram manter-me focado nesse trabalho. Caso contrário, seria impossível prestar o devido reconhecimento à aqueles que, embora não saibam, foram essenciais para que terminasse esse projeto.

Vou começar agradecendo algumas instituições. Primeiro, ao próprio Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, por sua excelência de ensino e pesquisa, pelo sempre cordial atendimento que tive da secretaria de pós-graduação, e pela forma compreensiva com que atenderem meu pedido de extensão de prazo por um semestre em um momento muito delicado de minha vida pessoal. E por todas as boas experiências que tive com colegas e professores, algumas descritas a seguir.

Em segundo lugar, ao CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação) da Fundação Getúlio Vargas, por ter sido uma instituição que várias vezes acolheu meus pedidos que solicitavam permissão para pesquisar em seu acervos, na grande maioria, sem fazer cobranças. Além disso, a instituição promoveu programas e cursos extra-curriculares absolutamente interessantes para esse projeto e acatou meus pedidos de inscrição em todos eles.

Por fim, agradeço a Universidade de Brasília, instituição em que tirei o título de bacharel. Enquanto morei no Rio de Janeiro, sempre pude contar com a instituição em que concluí meu curso de graduação para diversas etapas. Sobretudo depois que voltei a morar em Brasília – na fase final de minha redação de dissertação – sempre recorri a UnB e seus professores para tirar dúvidas e obter informações. Fico absolutamente feliz em perceber que

serei sempre aluno da UnB, independente de que meu vínculo formal com a instituição já tenha se encerrado. Em especial, aos professores Wagner Rizzo, Jaime de Almeida e minha amiga, professora e cúmplice, Tânia Montoro.

Quanto aos nomes de pessoas que colaboraram com minha trajetória, começarei tratando de minha orientadora. A professora Ana Maria Mauad não me conhecia antes que eu fosse aprovado no edital do mestrado. Assim que eu soube que tinha conseguido a pontuação necessária da ingressar no Programa de Pós-Graduação, envie-lhe uma mensagem eletrônica perguntando sobre a possibilidade de ser seu orientando. Mas sua primeira resposta foi pouco animadora – ela havia preenchido o número máximo de estudantes orientandos naquele momento. Pouco tempo depois, no entanto, ela mesma voltou a entrar em contato comigo, aceitando o meu pedido de orientação. Nos dois anos e meio que se seguiram do início de nosso trabalho, ela sempre se destacou por me oferecer total liberdade de pensamento e de estilo de prosa. Sempre me estimulou prosseguir os caminhos que escolhi, mesmo que ela mesma não concordasse com eles. Lembro de pelo menos um momento em particular que, mesmo discordando de minha leitura de Jacques Le Goff, estimulou que a mantivesse no texto da forma como eu acreditava – “afinal, não é assim que você o percebe? Apenas pense sobre essa outra possibilidade de que te falei”. Trata-se de uma profissional do pensamento crítico que soube encontrar tão complicado equilíbrio dentro de uma orientação acadêmica, onde o estímulo a uma reflexão de qualidade não se faz impondo suas próprias teses. Como poucas, sua postura evidencia alguém que reconhece o valor da discordância.

Em outro momento, Ana Mauad também soube encontrar palavras de estímulo que fizeram-me seguir em frente em um momento de problemas pessoais. Encontrou formas de interceder por meus pedidos junto ao Programa de Pós-graduação, enquanto construía comigo uma divisão de capítulos de nosso trabalho. Por fim, sou muito grato a ela por sua paciência, estímulo e pela postura libertária que sempre teve comigo.

Prossigo meus agradecimentos citando Marina Cavalcanti Tedesco, ou Nina, certamente das pessoas que mais contribuíram para que esse trabalho chegasse ao fim. Poderia justificar essa argumentação citando os livros e leituras que me indicou, sua solicitude em ler meu texto à medida que esse era produzido, as várias vezes em que assumiu o papel de minhas mãos e olhos no Rio de Janeiro, quando eu já havia voltado a morar em

Brasília, e passou a entregar encomendas, formulários ou tirar fotocópias de documentos para mim. Se iniciasse uma lista detalhada de todas as formas e momentos em que me ajudou, precisaria de um capítulo somente para ela. Mais do que isso, Nina foi uma amiga que soube estar presente em praticamente todos os momentos desse trabalho, me dando conselhos e me ensinando a ser um pouco mais pragmático – algo que melhorei, embora não tanto quanto devia. Ter sua companhia foi extremamente proveitosa pelo companheirismo e cumplicidade que prestou espontaneamente. Isso talvez tenha ocorrido porque dividíamos um momento semelhante. Ela também tem uma imersão na vida acadêmica – estava iniciando o doutorado, enquanto eu, o mestrado; dividimos algumas opiniões semelhantes sobre temas que nos estimulam, ela também veio de outra cidade para fazer seus estudos no Rio de Janeiro, e também dividia seu tempo entre estudar e se envolver em produções de cinema. Sempre olhei para ela como quem via um espelho de um futuro próximo. Alguém que parecia ter iniciado a mesma trajetória do que eu, alguns anos antes. Por isso, talvez, ela tenha se prestado tanto a me ajudar e eu a aprender com ela. Muito obrigado.

Aproveitando esse espaço, quero prestar meus agradecimentos e homenagens a um conjunto de colegas que fiz no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade que se dedicavam a estudar as relações entre nossa disciplina com o universo cultural. Desde as primeiras semanas, nossa afinidade com temas nos levou a encontros frequentes que se desenvolveram para além dos debates e discordâncias teóricas, feitos sempre com muito respeito, e se transformaram em algumas grandes amizades. Marina Rocha, Júlia Bianchi, Pedro Belchior, Tony Leão e Natália Guerellus foram amigos, companheiros e meus espelhos de dedicação. Mesmo que em áreas diferentes, lemos parte dos trabalhos um do outro e, posso dizer por mim, a experiência de pesquisa deles teve reflexo no desenvolvimento desse trabalho.

Em especial, alguns colegas do Programa desenvolveram projetos juntos. Eduardo Chacon, Flávia Cópio, Wallace Androlli e eu nos conhecemos logo na primeira semana e descobrimos que estávamos, os quatro, envolvidos com o mesmo desafio: tratar das relações entre História e Cinema em nossas respectivas teses e dissertações. Em dois anos e meio, mantivemos um grupo de estudo que teve uma boa frequência durante um semestre, depois passamos a preparar seminários e, com frequência, estávamos nas mesmas salas de debate em congressos e simpósios. Nesse tempo, sempre trocamos informações

sobre nossas apresentações e os locais para devidas publicações. Também disponibilizávamos nossos textos entre nós para uma apreciação coletiva, que costumavam deixar nossos trabalhos mais consistentes. E tudo isso ocorria em ótimos encontros. Foram três excepcionais amigos e colegas no meu amadurecimento teórico. Não saberia dizer quantos textos e livros essenciais chegaram as minhas mãos através das trocas que estabelecemos ou quantas epifanias surgiram de nossas conversas. Espero que esse grupo possa dar continuidade a essa comunidade de estudos agora, tendo encerrado essa etapa que nos apresentou.

Agradeço também aos funcionários da sede carioca do Arquivo Nacional, em especial a diretora Wanda Ribeiro. A atenção deles foi fundamental para meu acesso aos filmes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS) que se encontram no local. Também com a ajuda deles, tive acesso a pasta de documentos produzidos pelo instituto entre 1961 e 1972, onde constam muitas correspondências que tratam dos filmes que realizaram nesses anos, e também se mostraram extremamente solícitos quando pedi para ter acesso aos registros gerados pelo próprio arquivo. Em várias ocasiões, entraram em contato comigo, por telefone ou correspondência eletrônica, deixando-me a par do andamento da pesquisa.

Outra instituição de papel fundamental nesse projeto foi o CEPAR CULTURAL, uma organização privada de produção cultural em São Paulo que gerencia o acervo do fotógrafo e cineasta Jean Manzon. Em especial, a funcionária Mayra sempre se mostrou interessada no sucesso dessa pesquisa e intercedeu junto aos diretores da instituição para que eu tivesse acesso ao material fotográfico produzido pelo antigo fotógrafo.

Visitei também outras instituições para pesquisar em seus acervos de imagens e documentos e em todas elas sempre encontrei alguém que demonstrou grande disposição em contribuir com o sucesso desse projeto. Foram o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), onde segui os conselhos do pesquisador Reinaldo Cardenuto e encontrei um novo filme do IPÊS. Também o acervo de imagens do jornal Estado de Minas, em Belo Horizonte, que, por conta da intervenção positiva do jornalista e publicitário Ponce de Leon, abriu seus acervos para que pudesse ter acesso as imagens e edições antigas da revista O CRUZEIRO. Além desses, levantei dados também no acervo da Funarte no Rio de Janeiro e no jornal Folha de S. Paulo (que, durante o desenvolvimento desse trabalho, finalizou o projeto de

digitalização de todas as suas edições, agora disponíveis para uma consulta online) e na Cinemateca Brasileira.

Durante esses meses, também entrei em contato com pesquisadores que já tinham publicado a respeito dos filmes do IPÊS ou o longa-metragem “Jango”. Esses trabalhos, pelo menos aqueles que tive acesso, não colocam a questão da migração e resignificação de imagens como questão principal de suas análises, mas oferecem uma série de reflexões sobre sua realização que auxiliaram minha abordagem. Com eles, dentro do possível, sempre busquei promover encontros presenciais, mesmo lidando com a problemática distância entre algumas cidades. Acredito no valor do encontro, nas informações que somente se afloram a partir do contato mais espontâneo e foi isso que busquei quando insistia em ter um contato além daquele estabelecido por mensagens eletrônicas. Perguntava como tinha sido o processo de pesquisa, em quais acervos haviam procurado material, que erros haviam cometido, ou alguma informação espacial que, talvez ausente de seus textos por terem julgado irrelevantes para suas teses, mas que, eventualmente, poderiam servir-me perfeitamente. Enfim, aluguei a tarde ou a manhã de cada um desses que me atenderam e, em todos os casos, fui muito bem recebido e só tenho a agradecer-los. Foram eles, a jornalista Denise Assis, no Rio de Janeiro; Reinaldo Cardenuto, em São Paulo e Maria Leandra Bizello, de Campinas (essa última, consegui agendar um encontro no Rio de Janeiro). Bizello não trabalhou os filmes do IPÊS mas sim a obra cinematográfica de Jean Manzon em um período imediatamente anterior e me ajudou bastante ao orientar os locais onde poderia encontrar informações sobre os filmes do diretor de origem francesa.

Além desses, encontrei-me com o pesquisador Rodrigo Patto de Sá Motta em Belo Horizonte, onde tratamos sobre as formas e propagações do anticomunismo brasileiro em uma conversa sobre o livro que tinha acabado de ler. Tenho muito a agradecer-lo, sobretudo pela confiança de ter me deixado uma caixa com centenas de ilustrações do anticomunismo publicado em periódicos brasileiros entre 1917 e 1964.

Evidentemente, não foi possível encontrar-me com todos aqueles que contribuíram significativamente para essa pesquisa. O professor Paulo Roberto Maia, por exemplo, sempre foi muito solícito em responder minhas questões por correspondência eletrônica, mas não conseguimos concretizar um encontro presencial tal qual fiz com os demais listados. O mesmo ocorre, por exemplo, com o maestro George Henry – músico dos

filmes do IPÊS – que falou comigo várias vezes por telefone e e-mail mas vimos frustradas todas as nossas tentativas de encontro. Em uma delas, apenas para pontuar sua solicitude em relação a essa pesquisa, ele estava a caminho da cidade São Paulo para nosso encontro quando teve um problema mecânico em seu veículo há pouco mais de 80km da entrada da cidade.

A todos esses, meus sinceros agradecimentos.

Quero agradecer também aos diretores e coordenadores de empresas privadas e instituições públicas que, por diversas vezes, permitiram que usasse suas estações de trabalho e sua disponibilidade de internet para avançar a escrita dessa dissertação. Em vários momentos, a fim de otimizar meu tempo disponível, chegava no trabalho antes do meu expediente normal, ou ficava além do tempo previsto, com o objetivo de adiantar etapas desse texto. Talvez esse pareça um agradecimento um pouco sem lugar, uma vez que a maioria dos diretores e coordenadores dessas instituições manifestou profunda satisfação com essa colaboração, sem nunca terem feito dessa postura uma forma de troca. Um deles chegou a me dizer que não gostaria de ser agradecido por essa razão pois acharia muita mesquinhez de sua parte pedir créditos por isso. Vou cometer a indelicadeza de agradecê-lo mesmo assim, justamente essa postura espontaneamente colaborativa.

Citando tais instituições, foram: UnBTV, Projeto Música para Crianças, TV Brasília, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Caliban, Arquivo Nacional, Fundação Getúlio Vargas, Universidade de Brasília, CTAV- Rio, Universidade Sombra Saraiva, Produtora Ligocki-Z, Totó Filmes, Colégio Inei, FAAP e Fundação Renato Azeredo. Todos são lugares que dediquei algumas horas a adiantar o desenvolvimento desse texto e que, na maioria dos casos, jamais questionaram essa atitude ou cobraram-na de alguma forma.

Também foi essencial a colaboração do editor e montador Francisco Sérgio Moreira, o Chico, editor do longa-metragem “Jango”. Além da entrevista que prestou, ele nunca se furtou em responder minhas questões por telefone ou por e-mail sempre que solicitado. Assim como ele, outros entrevistados falaram um pouco sobre o universo de criação e circulação dos filmes de que trato, entre eles, o cineasta Vladimir Carvalho – que chegou a entrar em contato comigo posteriormente para sugerir leituras para meu trabalho – e o próprio Silvo Tendler. A todos eles, muito obrigado.

Quero agradecer em especial a Carolina Mendes que fez a revisão desse texto, revelando-se não apenas uma analista gramatical dedicada; mas uma leitora atenta e interessada que acabou se tornando a primeira leitura “externa” desse projeto. Seus apontamentos, mais do que orientar uma troca de palavras ou alertar-me para regras de publicação, mostravam-me o grau de fluidez do texto, seus gargalos e seus pontos fortes e fracos. Muitas das mudanças foram estimuladas por ela, por perguntas como “como assim?” ou “esperava que, aqui, você fosse falar sobre tal assunto” ou ainda “não concordo com isso. Por que é dessa forma?”. Definitivamente, eu não poderia ter escolhido melhor revisora.

Além todos esses, incluo na minha lista de colaboradores especiais quatro professores em especial, além de minha orientadora. Durante a realização do programa de pós-graduação tive a oportunidade de conhecê-los e a contribuição que me ofereceram foi inestimável. Primeiro, a professora Mônica de Almeida Korins, que ministrou, talvez, a disciplina que mais dialogou com esse projeto em um curso oferecido na Fundação Getúlio Vargas. Ela, assim como meus colegas do programa, influenciou decisivamente a expansão de minha bibliografia e, tal qual, apontou-me diversos questionamentos e críticas absolutamente construtivas e que amadureceram por demais minha trajetória nesses dois anos e meio.

Já o professor Paulo Knauss tem dois momentos de grande contribuição para esse projeto. Primeiro, ele ministrou uma disciplina que tratava sobre as relações entre produção artística e política logo em meu primeiro semestre no curso. Foi em seu curso que conheci meus colegas do grupo de estudo de Cinema e História, e nossos encontros sempre foram bastante estimulados por ele – inclusive com sugestões de texto e disponibilidade de equipamentos para projeção de filmes. Mas a maior lembrança que irei trazer do professor Paulo Knauss será da tarde de minha qualificação. Naquele dia, como que me incitando ao desafio, pediu que eu não me acovardasse diante do pouco prazo que tinha para entrega dessa dissertação e que permanecesse com minha proposta de estudar imagens de arquivo no cinema documentário – aquela altura tinha avançado principalmente sobre o tema dos filmes do IPÊS. Disse, e sou capaz de lembrar com as palavras que usou: “... respeite essa pessoa ambiciosa que você é, Gabriel. Se é esse trabalho que te estimula, que te lhe faz querer

estudar, eu te aconselho que invista na sua ambição”. Nos seis meses seguintes, a lembrança desse conselho, ou estímulo, acompanhou-me sempre em cada novo passo. Muito obrigado.

A professora Dra. Maria Paula Araújo ministrou disciplina sobre memória, política e afetividades na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Sua contribuição a essa dissertação começou logo no primeiro dia, quando cumpri o ritual de falar brevemente do meu projeto aos meus colegas. Ela me interrompeu e disse: “... eu fui uma das pesquisadoras de ‘Jango’”. E assim, coincidentemente, ganhei minha primeira fonte oral nesse projeto. Além da entrevista que me deu sobre o filme – que acabou sendo realizada em Brasília, e não no Rio de Janeiro – a professora Maria Paula Araújo ofereceu-me uma das maiores oportunidades de crescimento pessoal que tive em minha breve passagem pelo Rio de Janeiro: a experiência da licenciatura. No semestre seguinte ao curso que ministrou, ela me convidou para ajudá-la no curso optativo para graduação com o título de “Os regimes autoritários da América Latina através do Cinema”. Por seis meses, tive a oportunidade de gerenciar e preparar aulas, conduzir debates, lidar com dezenas de estudantes, refletir sobre que textos deveriam fazer parte de nossa leitura. Aquela, certamente, foi uma grande e enriquecedora experiência.

Por fim, uma outra professora de contribuição decisiva para essa dissertação foi a Dra. Elianne Ivo, mesmo que oficialmente eu não tenha sido estudante nos cursos que ministrou. Professora do Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, trabalhamos juntos na pesquisa de um longa-metragem, vasculhando e latas com filmes e identificando trechos diversos. A experiência dela na área de pesquisa com película e o uso da moviola como instrumento de edição me fez refletir sobre diversos problemas do processo de pesquisa e montagem em um tempo anterior a minha entrada nesse mercado profissional. Ela orientou-me textos, sugeriu contatos, entrevistas e sempre trocávamos idéias sobre o andamento de minha pesquisa. Por fim, ela só não foi minha professora somente no papel. Foi uma grande amiga e colega de trabalho.

Agradeço a todos familiares e amigos que de forma muito compreensiva souberam suportar minhas ausências em encontros e reuniões. E também aqueles que, justos em suas reclamações, não foram tão compreensíveis. Em especial, minha namorada, Juliana Soares Mendes, que esteve comigo mesmo quando estava na tão distante cidade do Rio de Janeiro e que nos momentos de duvidei que conseguiria concluir essa dissertação, me fazia

lembrar todas as condições tinha para concluí-lo. Essas pessoas, talvez, não saibam porque merecem estar numa lista de agradecimentos como essa.

Por fim, quero dedicar esse trabalho a minha mãe, dona Márcia. Explico que esse mestrado coincidiu com o primeiro momento em que saí de casa – tinha, então, 24 anos – e, vivendo fora, em outra cidade, pude compreender (ou perceber) algumas de suas ações que, antes, não me pareciam tão claras. Minha mãe nunca entendeu o tema dos meus estudos. Sempre achou exagero as noites que passei em claro escrevendo ou lendo. Ou estranhava a quantidade de livros e filmes que trazia para casa – por mais que eu continue achando que poderia ter feito maiores investimentos nessa área. E mesmo assim, mesmo sem entender um único gesto meu, ela não passou um dia sequer sem fazer de tudo para que meus dias fossem mais fáceis. Mesmo quando não tinha a menor condição de oferecer o que me oferecia. Nunca precisei convencer minha mãe da importância do que estudava ou de como aquilo era entusiasmante. Ela vivenciou esse mestrado, quase como se fosse ela quem o estivesse realizando. Eu não tenho palavras para agradecê-la. Sou eternamente grato.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	pag. 21
A divisão de capítulos e cronologia.	pag. 24
O documentário e o espaço das representações.	pag. 42
Imagens (figura 01).	pag. 51
1. IMAGENS DE ARQUIVO, MEMÓRIA E CULTURA POLÍTICA	pag. 52
1.1. Um longa-metragem e quinze curtas-metragens.	pag. 53
1.2. Imagens de Arquivo	pag. 58
1.3. Cultura Política e Anticomunismo	pag. 66
1.4. Memória e Cinema	pag. 73
2. OS ESPAÇOS DO CINEMA POLÍTICO	pag. 85
2.1. O Cinema e os espaços de engajamento político.	pag. 85
2.1.1. Cinemas engajados	pag. 86
2.1.2. Agentes históricos ou testemunhas	pag. 92
2.1.3. Cinema político e cinema de propaganda	pag. 99
Imagens (figura 02 - 21)	pag. 109
2.2. O Cinema do IPÊS e o círculo do anticomunismo.	pag. 119
2.2.1. O espaço de surgimento do IPÊS.	pag. 123
2.2.2. As narrativas.	pag. 128
2.2.3. Complementos de tela.	pag. 135
2.2.4. O anticomunismo e o cinema do IPÊS	pag. 140
2.2.5. Fontes	pag. 144
2.3. O longa-metragem “Jango” e o círculo da redemocratização da década de 1980	pag. 147

2.3.1. O documentário brasileiro na década de 1980.	pag. 150
2.3.2. O discurso da unidade política	pag. 155
2.3.3. O documentário retorna ao passado.	pag. 161
2.2.4. Memória, cinema e censura.	pag. 173
2.2.5. As fontes de imagem em “Jango”.	pag. 177
3. MIGRAÇÃO E RESIGNIFICAÇÃO.	pag. 182
3.1. A Migração	pag. 182
3.1.1. O que não se encontra nos acervos	pag. 184
3.1.2. As imagens que nunca foram feitas.	pag. 187
3.1.3 Passado e o presente na migração de imagens	pag. 195
3.1.4. Todas as imagens são verdadeiras	pag. 203
3.2. A Resignificação	pag. 211
3.2.1. O IPÊS como personagem.	pag. 213
3.1.2. O mesmo filme, vinte anos depois.	pag. 218
Imagens (figuras 22 - 67)	pag. 228
CONSIDERAÇÕES FINAIS	pag. 265
BIBLIOGRAFIA.	pag. 275
ANEXOS.	pag. 284

INTRODUÇÃO

“Enquanto procurava um lugar na mais absoluta escuridão, reconheci, porque inconfundíveis, as vozes de José Wilker e Milton Nascimento. A coisa, pensei, prometia. Digo isso porque, muito injustamente, o documentário é considerado um gênero cinematográfico menor, menos nobre quando comparado ao filme ficcional. O documentarista, assim, não teria a liberdade de imaginar, construir paisagens e personagens, moldar vidas, pessoas, relações sociais, dramas e, sobretudo, tramas. Ele supostamente estaria condenado a seguir um roteiro previamente determinado pelos acontecimentos, resgatando a realidade como ela se apresentou, projetando na tela imagens antigas, arranhadas, muitas vezes sem som original e, o pior, com o final que já conhecemos”.¹

(Professor da Universidade Federal Fluminense, Jorge Ferreira, sobre o dia que assistiu ao documentário “Jango” pela 1.^a vez, em meados de 1984).

Definir cinema documentário não é das tarefas mais fáceis. Mas, certamente, é um desafio que tem de ser enfrentado para que essa dissertação possa seguir adiante. Por vezes, lancei mão indiscriminadamente de termos como documentário ou cinema de não-ficção como se estivesse tratando de um espaço de definições e conceitos bem consolidados. Não é bem assim. As divergências são muitas nesse campo e, embora haja alguns títulos que não provoquem polêmica, cresce o número de produções que se desenvolveram na zona de ambigüidade que separa, ou que separava, essas duas tradições cinematográficas, ficção e documentário. Por outro lado, definir o chamado cinema do real não é o ponto chegada dessa dissertação, mas o ponto de partida. Para seguir adiante, aproveitei-me de um debate que, embora não consolidado, já está bastante amadurecido. Não é meu objetivo, então, dedicar-me exaustivamente a esse empreendimento de definições e conceitos, até porque autores excepcionais já se empenharam para tanto. Não quero com isso passar a falsa impressão de que estou alheio ao fato de que essa é uma categoria de filmes que provoca dilemas quanto a

¹ FERRIRA, Jorge. “Como as sociedades esquecem: Jango” in FERREIRA, Jorge e SOARES, Mariza de Carvalho (org). *A História vai ao cinema*. Editora Record. 2.^a edição. Rio de Janeiro. 2006. pag. 163

seus limites. Inclusive, um dos sinais dessa polissêmia é que são cada vez mais raras as obras que tentam dar uma resposta definitiva a questão, “afinal, o que é mesmo documentário?”² - o que parece um bom sinal para aqueles que preferem não aprisionar experiências humanas em conceitos, mas buscam compreendê-las em sua complexidade e em seus movimentos de mudança. Enfim, toda dissertação é cheia de armadilhas e essa começa logo com uma: partir de um pressuposto não consolidado, uma categoria de realização cinematográfica que ainda provoca divergências quanto a seus limites e, em alguns casos, até mesmo dilemas éticos.

Nesse trabalho, tratei de duas produções especificamente, ainda que tenha buscado com alguma frequência relacioná-las a outras obras, documentários ou ficções, que estavam sendo produzidos no mesmo período. Uma dessas produções é um conjunto de quinze curtas-metragens produzidos pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o IPÊS, entre os anos de 1962 e 1964. A outra produção com que trabalho nessa dissertação é o documentário que o professor Jorge Ferreira trata em sua citação. Quando entrou naquela sala de cinema para assistir à projeção de “Jango”, longa-metragem dirigido por Silvio Tendler em meados de 1984, ele já percebia, ao menos criticamente, alguns dos adjetivos normalmente associados a essa categoria cinematográfica. O documentário estaria amarrado, limitado, apartado pelas próprias normalizações. Seu espaço de atuação criativa seria mínimo e, como o próprio professor Ferreira elencou, restrito a “imagens antigas, arranhadas, muitas vezes sem som original”.

Acredito que essa dissertação começa exatamente aqui: com o pressuposto de que imagens antigas, mal conservadas, que não obedecem a uma *decóupage* pré-estabelecida e cujos personagens não seguem nenhuma direção ou roteiro, que tudo isso, acabe por restringir a criatividade narrativa e limite as possibilidades de discurso. A percepção do professor Jorge Ferreira, ainda que crítica, é de que a utilização de imagens de arquivo seria um entrave na realização de documentários; uma categoria de filmes já tão estigmatizada pela negativa... afinal, nesses filmes, certas possibilidades NÃO são possíveis, NÃO são permitidas, NÃO são aconselháveis. Que criatividade restaria quando são trabalhadas imagens que, supostamente, já chegam prontas, com seus discursos finalizados?

² Referência ao provocativo título do livro do professor da Unicamp, Fernão Ramos, “Afinal, o que é mesmo documentário?” que debate a natureza do filme de não-ficção e a elasticidade de sua compreensão.

Sobre as relações entre o cinema documentário e seu espaço criativo, já no princípio da década de 1960, o diretor estadunidense Robert Drew, um dos ícones do movimento do *Cinema Direto*, conhecido por filmes como “Primárias” (1960) e “Crises” (1962), dizia não gostar do termo “documentário” para identificar suas realizações. Preferia descrever seu trabalho como “cinereportagem” ou “jornalismo filmado”, dizendo desconfiar do que caracterizou como excessos criativos daqueles que se acobertavam sobre o título de “documentaristas”. Incomodava-lhe o uso de elementos como trilha-sonora, ou o uso do som não-sincrônico ou mesmo a opção pela entrevista – que, para ele, estimulava uma teatralização por parte dos entrevistados³. Segundo Silvio Da-Rin, o que incomodava Drew eram os elementos de encenação, em quaisquer níveis – desde uma locução em *voz over* que normalmente vinha comentar a fala do personagem/entrevistado, assim como outros elementos adicionados à imagem e cuja função fosse potencializar ou conduzir a dramaticidade da cena⁴. Em uma perspectiva comparativa, Robert Drew era um diretor em busca de uma imagem que transmitisse o instante, o espontâneo, o natural. Acreditava, talvez, na existência de uma pureza no registro cinematográfico, que somente seria possível de ser acessada com uma postura discreta e de não-intervenção por parte do realizador.

E que discrição e distância poderiam ser maiores do que um filme realizado dentro da tradição do cinema de montagem, feitos majoritariamente por imagens de arquivo, onde, na grande parte dos casos, o diretor não conduziu o ato de filmagem? Seria essa a concretização dos seguidores do movimento do *Cinema Direto*, tão bem sintetizado na expressão de Mario Ruspoli que falava do cineasta como “a mosca na parede”⁵? Mas em filmes como “Jango”, uma narrativa lançada e motivada por um período que vivia a expectativa pela redemocratização do país, qual seria o papel dessa imagem do instantâneo que Robert Drew tanto buscava em seus filmes? Uma imagem flutuante que atravessou o oceano dos anos até chegar a ilha de edição de Francisco Sérgio Moreira, montador do longa-metragem. É mesmo possível afirmar que a não-presença do diretor no ato de

³ MARCORELLES, Louis. Entrevista com Robert Frew e Richard Leacock. Revista *Cahiers du Cinema*. N.º140, 1963. pág. 18-27.

⁴ DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Azougue Editorial. 4.ª edição. Rio de Janeiro. p.137

⁵ RUSPOLI, Mario. “Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger”. Unesco, Paris, 1963. Pág.09 – 13. tradução literal da expressão “a fly on the wall”. <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001850/185061fb.pdf>

filmagem garanta uma distância dele em relação a condução do filme? A pureza da imagem se perde na montagem? Ela, ao menos, existiu em algum instante?

Nesse trabalho, então, busco analisar a utilização das imagens de arquivo no cinema, abordando-a como uma estratégia audiovisual não de leitura, mas de releitura do passado. Especificamente, como dois exemplos do documentário político brasileiro nas décadas de 1960 e 1980, respectivamente, buscaram construir seus discursos a partir das imagens geradas, ou distribuídas, por diversas fontes; uma dando respaldo ao golpe militar de 1964 e outra reconstruindo criticamente a memória do mais recente regime militar brasileiro. Conhecidos popularmente como *imagens de arquivo*, esses registros visuais e sonoros, pertencentes originalmente a outras temporalidades, foram submetidos a deslocamentos de tempo, e também de seus espaços originais de exibição, ganhando novos significados. Assim, procuro compreender como uma mesma peça audiovisual foi utilizada como um referencial mnemônico de diferentes narrativas a respeito do passado⁶.

A divisão de capítulos e cronologia

Adiante, os capítulos obedecem principalmente a uma divisão cronológica, baseada nos momentos em que os filmes do IPÊS e que o longa-metragem “Jango” circularam pela primeira vez no espaço público: princípio da década de 1960 e meados da década de 1980, respectivamente. Uma baliza baseada na temporalidade pareceu-me a estrutura mais adequada para a organização dessa dissertação, uma vez que o ponto nodal desse trabalho são as conexões, os diálogos e os embates políticos entre duas temporalidades através de construções audiovisuais. Por tanto, era sugestivo que cada período fosse abordado em um momento diferente e, dessa forma, pudesse ter sua atmosfera de realização descrita conforme seu contexto histórico. Primeiro, o espaço compreendido entre 1962 e 1964, quando o IPÊS produziu e distribuiu seus filmes. Em seguida, concentro-me na década

⁶ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. Centauro editora. São Paulo. 2006.

de 1980, com o lançamento do longa-metragem “Jango”, ocorrido em 1984 e a conseqüente recirculação de algumas das imagens produzidas durante o regime militar.

Após abordar cada uma das produções e suas respectivas temporalidades, o terceiro ato dessa dissertação trata desse encontro, um tanto quanto anacrônico, que ocorre através da transformação de alguns planos em imagens de arquivo. Essa é a etapa que julgo como a mais importante desse trabalho pois é nesse momento que me dedico à reflexão sobre a migração e resignificação das imagens e também realizo a análise dos filmes.

Finalmente, em um quarto momento trato das conclusões, hipóteses e considerações finais.

O primeiro capítulo, no entanto, aborda questões anteriores a essa divisão mais cronológica, e recebe o nome de “Imagens de arquivo, Memória e Cultura Política”. Esse trinômio indica quais são os conceitos-chaves para o desenvolvimento desse trabalho, sendo a partir deles que realizo minha imersão na análise dos filmes e no processo de migração e resignificação de imagens. Nessa etapa ainda não entro na atmosfera de produção e distribuição das obras que elegi como objetos de minha pesquisa, sendo esse um capítulo fundamentalmente teórico. Ainda que nele o debate esteja inclinado a tratar do universo do cinema documentário e do mundo político dos anos sessenta e oitenta no Brasil – sobretudo nos exemplos que trouxe – os autores que desenvolveram os conceitos de memória e cultura política não o fizeram tendo o cinema documentário como objeto. Por isso, há um esforço de adaptar suas concepções para esse universo, muitas vezes traçando paralelos que evidenciam a recorrência de fenômenos sociais entre eventos de natureza e temporalidade distintas.

Primeiramente, inicio o texto apresentando com mais detalhes meus objetos de pesquisa: quinze curtas-metragens realizados pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o IPÊS, e o longa-metragem dirigido por Silvio Tendler em 1984. Sobretudo, localizando esses títulos em relação a cultura política que estão vinculados e as circunstâncias históricas em que foram lançados. É uma etapa mais descritiva e tem como objetivo permitir que, no desenvolvimento das outros momentos da dissertação, possa propor relações entre culturas políticas, memórias e identidades tendo esses filmes como objetos de manifestação.

Terminada essa apresentação, logo em seguida, inicio minha primeira imersão teórica, propondo um conceito para “imagens de arquivo”. Aqui, entre outros fatores, aponto como problema recorrente na literatura que discute os filmes de arquivo, a ausência de uma proposta para a conceituação para essa unidade. Os dois autores cujas perspectivas me pareceram mais interessantes – Jean-Claude Bernardet, em uma abordagem mais nacional e microscópica, e Jay Leyda, inclinando-se a debater o tema de forma mais macroscópica e com um recorte internacional – não se dedicam a apontar um conceito para esses registros que migram de um filme para outro, ou que são encontrados em acervos públicos ou particulares e acabam, em algum momento, integrando a narrativa de um novo filme. No caso de Bernardet, ele desenvolve o tema a partir das experiências de alguns filmes, evitando proposições mais universais; enquanto que Leyda evita entrar nesse debate, dedicando-se a tratar do cinema que surge em decorrência do uso de planos, fotografias e fonogramas que foram produzidos com outras finalidades.

Por essas razões, dedico-me a uma reflexão mais prolongada sobre os limites e contornos dessa unidade, partindo de uma proposta mais abrangente e que busca dar conta de uma variedade de casos observados, não somente nos filmes do IPÊS ou em “Jango”, mas também em títulos normalmente apontados como pertencentes a tradição do cinema de arquivo. Dessa forma, minha proposta tem como objetivo diferenciar os momentos em que a imagem de arquivo é usada simplesmente como um recurso narrativo de outros momentos em que cumpre um papel fundamental dentro da estrutura narrativa – forma essa que acabou dando sentido a toda uma tradição dentro do cinema que privilegia a imagem de arquivo como unidade narrativa. Como decorrência, pretendo não atrelar seu conceito às concepções de filme histórico e filme de montagem. As imagens de arquivo são recursos usados em vários gêneros e tradições cinematográfica; embora seja notável sua contribuição no desenvolvimento de alguns formatos narrativos.

Esse debate vai se estender em outros momentos dessa dissertação. Muito do que é debatido nessa etapa, por exemplo, será retomado no terceiro capítulo, quando tratarei especificamente dos movimentos de migração e resignificação desses registros. Mas aí, já terei tratado com maior detalhe do contexto político e social em que foram lançados “Jango” e os curtas-metragens do IPÊS, e dessa forma, poderei retornar ao tema das imagens de arquivo, tratando de casos mais particulares.

No texto seguinte, trato da definição de cultura política. Aqui me distancio um pouco do universo dos filmes documentários para tratar do desenvolvimento desse conceito e das formas adjacentes que foram desenvolvidas a partir de seu estudo – no caso, apresento a concepção de *família política*, estrutura que dá suporte a essa concepção que relaciona representações com os conflitos que intentam mudanças no poder institucional. Assim, elegendo a idéia de *família política* como etapa fundamental para a compreensão dos contornos de uma cultura política, minhas principais referências são Serge Berstein e Bertrand Badie, dois autores que investiram significativamente no desenvolvimento dessa concepção dentro da historiografia.

Esse conceito nos ajuda a compreender e localizar uma série de práticas e representações que estabeleciam conexões com os respectivos contextos políticos dos anos sessenta e oitenta no Brasil, promovendo assim o desenvolvimento de determinados padrões estéticos e a recorrência de alguns conteúdos e formas de abordagem. Berstein e Badie tratam do tema de forma geral, afirmando a importância do político como um espaço de desenvolvimento cultural e diferenciando a noção de família política com a de partido político. Ao longo desse texto, somo as suas propostas, as noções do historiador inglês E.P. Thompson para argumentar em favor da idéia de que contextos políticos são capazes de promover um conjunto de representações dotadas de sentido e identidade.

É somente depois de argumentar em favor dessa concepção do político como forma de gerar identidade cultural de determinado grupo, que chego ao nome de Rodrigo Patto de Sá Motta, historiador mineiro que trabalhou com as formas de representação do anticomunismo no Brasil. Em seu trabalho, aponta que o país viveu dois grandes momentos de acirrado espaço de conflitos ideológicos – primeiro, com os desdobramentos da Intentona Comunista (1935-1937), e depois com o cenário de instabilidade política e social que se seguiu após a chegada de João Goulart à presidência da República (1961-1964). É justamente desse segundo momento de crescimento do anticomunismo, com suas características culturais e políticas específicas, de que tratarei brevemente para localizar os filmes do IPÊS – e todo um conjunto de filmes e outras representações que também estava sendo produzidas. O trabalho de Motta permitiu-me, então, mapear essa relação entre representação e política no que diz respeito a cultura do anticomunismo brasileiro, e se foi essencial para localizarmos o principal círculo de valor a que os filmes do IPÊS estavam

compromissados. Seu nome voltará como uma das principais referências durante o segundo capítulo, quando volto a discutir com mais profundidade os próprios filmes do IPÊS e o contexto político em que estavam inseridos.

Na próxima etapa e última etapa desse capítulo, discuto de forma semelhante a concepção de memória dentro da historiografia. Mais uma vez, o universo do cinema documentário fica distante em um primeiro momento dedicado mais a apresentação de autores e formulações mais gerais desse conceito que já tem um espaço dentro dos debates acadêmicos. Autores como Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Marcos A. Silva e, sobretudo, Micheal Pollak, são as principais referências do estudo das formas de perpetuação do passado através de representações comprometidas com seus grupos de afinidade política.

Essa seleção permitiu-me abrir um diálogo mais direto entre a concepção de memória com o tema da cultura política e das formas de representação do passado. É por este caminho que, ainda nesse texto, retorno ao universo do cinema documentário brasileiro, já adiantando exemplos e casos que serão trabalhados com mais detalhes ao longo da dissertação. Trata-se, então, de uma breve explanação sobre o conceito de memória – existem muitos outros autores considerados referências no tema e que trabalharam outros objetos e abordagens que, embora não tenham se mostrado tão interessantes para que pudesse promover esse diálogo, são fundamentais para um panorama do estudo da memória dentro da historiografia.

Assim, reforço que minha abordagem sobre o tema da memória tem como foco o cinema documentário e, uma vez apresentado o conceito, passo a desenvolvê-lo dentro desse universo, trazendo desde exemplos mais clássicos – como a Primeira Guerra Mundial ou o desenvolvimento da propaganda totalitária no entre-guerras – até os casos mais próximos a esse trabalho, como a construção da memória do regime militar através do cinema documentário. O tema da memória é recorrente em toda dissertação, não apenas no segundo capítulo, quando trato das suas relações entre censura, mas como no próprio capítulo final, quando apresento minhas considerações.

Já o segundo capítulo recebe o nome de “Os círculos do documentário político brasileiro nas décadas de 1960 e 1980”, e faz referência aos espaços em que esses filmes

eram apreciados e a relação de compromisso e influência que mantinham com determinados grupos estéticos e políticos de seus períodos. Esse texto é dividido em três partes, sendo que a primeira faz uma abordagem mais teórica sobre as relações entre cinema e política, discutindo os seguintes pontos fundamentais: a concepção do que seria um cinema engajado, se a imagem dentro do cinema cumpre o papel de agente ou de testemunha da História e, por fim, como a denominação *propaganda* ganhou contornos depreciativos para descrever o cinema político produzido pela ideologia adversária. Essa aproximação permitirá localizar o papel dos filmes do IPÊS e do longa-metragem “Jango” dentro de sua temporalidade e de seus espaços de circulação.

Para tanto, as principais referências teóricas foram o trabalho de Leif Furhmmar e Folke Isaksson, sobre a instrumentalização política do fazer cinematográfico, a historiadora Maria Helena Capelato, sobre os adjetivos de uma propaganda política, e o também historiador Carlos Fico, sobre os padrões da propaganda do regime militar brasileiro através do cinema documentário. Outros autores têm contribuições mais específicas e somam-se a esses nomes muitas vezes não tratando sobre as relações entre cinema e política, mas sobre diferentes papéis que essas manifestações culturais assumiram dentro do espaço público, ou sobre as diferentes concepções do universo político na atuação da sociedade. A cientista política estadunidense Ruth Collier, por exemplo, propõe novas dimensões para compreender a prática política ao concebê-la em dois campos: uma arena de manifestação e protestos, e outra, marcada pelas ações de negociação e barganha; enquanto Jean-Claude Bernardet trata do cinema documentário das décadas de 1960 e 1970, apontando a tendência que denominou “modelo sociológico” de narrativa. Já a contribuição Walter Benjamin para esse capítulo não se relaciona especificamente ao cinema, tão pouco ao documentário, mas sim sobre a impossibilidade de se pensar em uma arte engajada onde seja possível dissociar a natureza estética da obra de seu conteúdo. Na mesma linha de trabalho de Benjamin, Peter Wollen propõe pensar o cinema político como um espaço de ruptura de antigos padrões sógnicos do cinema, onde novos paradigmas do pensamento e do comportamento social precisariam, também, de novas formas de linguagem e narrativa para serem devidamente expressos. Por fim, lancei mão nessa etapa de autores como José Honório Rodrigues, Marc Ferro, Peter Burke e Ulpiano Bezerra Meneses para tratar sobre a mudança de perspectiva da antiga noção de imagem cinematográfica como uma testemunha do passado, para a noção de

que a imagem cumpre a função de agente histórico. A partir desses autores, e dos filmes que elegi como objetos, busquei apresentar as implicações dessa mudança de perspectiva no papel que o cinema documentário assume dentro da sociedade.

Feita essa abordagem teórica, o capítulo passa a uma segunda fase, de caráter mais narrativo e cronológico. Em “O Cinema do IPÊS e o círculo do anticomunismo” discuto quais valores estéticos e políticos nortearam a produção dos quinze curtas-metragens do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais feitos entre 1962 e 1964. Para localizar esses filmes dentro da cultura política do anticomunismo brasileiro – conforme sua caracterização em princípio dos anos sessenta – três pontos são desenvolvidos prioritariamente: uma descrição do perfil e das ações da instituição que os realizou, a linguagem e a narrativa nesses documentários, e, finalmente, as estratégias de distribuição e circulação a que esses títulos foram submetidos.

Na primeira parte, será apontado o papel do IPÊS dentro do espaço público brasileiro durante o governo João Goulart: que princípios envolviam essa sigla, qual era o perfil de seus membros e que outras formas de atuação social possuía além do cinema. Ainda que essa descrição seja importante para compreensão geral do papel desses filmes, essa análise valoriza menos seus títulos e mais a entidade que os produziu. Por isso, quando trato do Instituto, estou apontando menos para uma análise dos curtas-metragens, e mais para a caracterização da cultura política do anticomunismo, identificando-a conforme suas tendências e referências – políticas e estéticas. Afinal, esse é o principal círculo de valores a que esses filmes assumem fidelidade. Para tratar especificamente sobre o anticomunismo, como aponte antes, a principal referência é o trabalho do historiador mineiro Rodrigo Patto de Sá Motta. Já sobre o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, sua atuação no cenário brasileiro e a trajetória de seus membros majoritários, a principal referência segue com René Armand Dreifuss e seu trabalho sobre as instituições civis que tiveram atuação decisiva para o ambiente que possibilitou o golpe de 1964⁷.

Contudo, o anticomunismo não se manifesta *stricto sensu* nesses filmes. A forma como essa adesão se dá respeita também outras lógicas, próprias das narrativas audiovisuais e também da trajetória profissional e artística de seus diretores, Jean Manzon e Carlos Niemeyer. Por isso, é arriscado assumir que a cultura política do anticomunismo

⁷ DREIFUSS, René. “1964: A conquista do Estado”. 1.ª edição. Petrópolis. Vozes. 1981

manifesta-se de forma integral e rígida nesses filmes, sem fazer maiores considerações a respeito. É sobre esse aspecto que também busco tratar quando trago a análise da linguagem e da narrativa desses filmes: a forma como o anticomunismo foi traduzido em imagens e sons por seus diretores, ignorando alguns pontos fundamentais desse ideário, supervalorizando outros. Nesse arranjo de sentidos, esses títulos assumem adesões paralelas, que em nada têm a ver com aqueles que se opunham as idéias exportadas do regime de Moscou. É o caso, por exemplo, da evidente valorização ao desenvolvimentismo de linha juscelinista presente nesses curtas-metragens, mesmo que as instituições que financiaram esses filmes tenham sido tradicionais opositoras ao político mineiro que melhor sintetizou essa perspectiva de progresso⁸.

Por fim, a análise sobre os filmes do IPÊS ainda trata das sofisticadas estratégias que colocaram esses títulos dentro de um circuito nacional de apreciação. Essa etapa do texto identifica esses curtas-metragens como discursos/narrativas que tinham o objetivo de alcançarem a empatia de outros grupos, além daqueles que já se identificavam com seu conteúdo. São descritas as estratégias de monumentalização das entidades envolvidas em promover, produzir e circular tais discursos – como a formatação de seus roteiros dentro de critérios que lhes permitissem ser considerados filmes de conteúdo educativo e, por essa razão, pudessem ser beneficiados pela Lei do Complemento de Tela. No entanto, o sucesso de sua difusão – conforme consta em alguns dos documentos listados por autores que já trabalharam com os filmes do IPÊS como Reinaldo Cardenuto⁹, Denise Assis¹⁰ e Marcos Corrêa¹¹ – não necessariamente se traduzem como um completo sucesso comunicativo. Nessa época, já eram comuns as avaliações negativas sobre o papel dos filmes que antecediam os longas-metragens nas sessões de cinema. Autores como Paulo Roberto de Azevedo Maia, além de alguns recortes de críticas presentes nos periódicos da época, dão conta que já estava evidente o esgotamento da Lei e apontam que o complemento educativo já ganhava grande resistência por parte da população. O que sugiro nesse texto é que a idéia

⁸ BIZELLO, Maria Leandra. “Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon – 1956-1961”. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. 1995

⁹ CARDENUTO, Reinaldo. “O Golpe no cinema: Jean Manzon a sombra do Ipes”. Revista ArtCultura. Uberlândia. V. 11. n. 18. p. 59-77. 2009

¹⁰ ASSIS, Denise. “Propaganda e Cinema a serviço do Golpe 1962/1964”. Rio de Janeiro. Mauad/ FAPERJ. 2001

¹¹ CORRÊA, Marcos. “O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963). Campinas. Universidade de Campinas. Mestrado em Multimeios. 2005

de propaganda como uma forma de comunicação sem resistência parece não conseguir explicar essa recepção.

Na terceira e última parte desse capítulo trato do longa-metragem “Jango”. Nessa etapa, busco dar conta da atmosfera política e cultural que envolveu seu lançamento e a forma como se deu sua adesão ao projeto de recondução do país ao regime democrático em meados da década de 1980. Nesse intento, exploro três pontos fundamentais. Primeiro, trato do novo cinema político que o Brasil vivenciava durante a fase de abertura lenta, gradual e segura ensejada pelos militares; depois das ligações entre a narrativa documentária e o passado, colocando seus limites, potencialidades e as formas como essa normalmente se dá; e finalmente, de como se deu a formação do acervo de imagens e sons gerados nesse passado recente e que migraram para o longa-metragem dirigido por Silvio Tendler. Além do próprio filme, e da literatura que discute o cinema documentário e o ambiente político desses anos, foram instrumentos essenciais para essa análise o conjunto de documentos referente aos processos de apreciação de “Jango” pelos departamentos de censura. O projeto “Memória da Censura do Cinema Brasileiro”, coordenado por Eleonor Souza Pinto, e patrocinado pela PETROBRÁS, digitalizou os pareceres da censura de quase trezentos títulos produzidos entre 1964 e 1985, feitos por trinta e cinco cineastas diferentes¹². O acesso a esses documentos permitiu-me avaliar de forma mais detalhada como a memória hegemônica se portava diante da insurgência de narrativas de oposição, não somente em relação ao filme “Jango”, mas de forma geral.

A primeira linha de desenvolvimento de meu argumento quanto a “Jango” é um esforço na direção de traçar o perfil do cinema documentário no início da década de 1980, buscando apontar movimentos de ruptura e continuidade com as narrativas produzidas anteriormente. São construções que têm como base a literatura que se produziu sobre o cinema não-ficcional brasileiro até o início do projeto de abertura política, onde a contribuição de Jean-Claude Bernardet me parece ainda a mais essencial¹³. Também me

¹² Ver <http://www.memoriacinebr.com.br/projeto.asp>

¹³ É um traço marcante das obras que tratam sobre cinema documentário da década de 1980 uma perspectiva menos coletiva, e mais individual do papel dessas obras. Consuelo Lins, por exemplo, trabalhou com o cinema de Eduardo Coutinho; Helena R. com o trabalho de Leon Hirszman e Márcia Paterman Brookey com o próprio Silvio Tendler. Mas quase não há uma iniciativa de buscar propor uma identidade para as obras produzidas nessa década. Mesmo no cinema de ficção, as iniciativas são bem tímidas a esse respeito. Tales Ab'Sàber chegou a tratar do cinema dessa década focando o novo cinema paulista, uma identidade que somente se manifesta após concluída a recondução democrática do país.

baseio na filmografia apontada como referência dessa década por diversos autores e também pelo grau de sucesso no empreendimento de distribuição de alguns títulos; e finalmente, as novas relações entre Estado e produção cultural que começam a serem efetivadas a partir de determinado estágio do processo de abertura política. O ponto é que houve uma sensível mudança na forma dos documentários brasileiros tratarem os eventos políticos a partir do momento que o próprio regime passou a sinalizar uma maior tolerância à propagação de discursos indesejáveis. Nesse sentido, “Jango” faz parte de uma tendência do cinema de não-ficção de descolar seu foco de atenção para as instituições políticas, colocando-as como o principal espaço de ação. Antes, quando se dedicava a uma abordagem política, o documentário brasileiro o fazia desenvolvendo principalmente questões sociais.

A redescoberta do que chamei de “político-institucional” no documentário brasileiro parece coincidir com os novos movimentos sociais que pediam a restauração democrática naqueles anos. Assim, buscando abordar essa relação entre tendências narrativas e o espaço de apreciação, foi necessário também tratar do ambiente de inserção de “Jango”. Apesar de alguma carência na literatura que discuta essa área – sobretudo em comparação ao número de títulos que cobre a atmosfera de embates políticos e radicalismos ideológicos dos anos sessenta – minhas escolhas caíram sobre o trabalho da historiadora Maria Thereza Negrão de Mello, sobre a campanha das Diretas Já em Brasília; também do trabalho de História Oral coordenado pela Fundação Getúlio Vargas que buscou coletar depoimentos sobre o processo de transição política da abertura; da compilação de trabalhos sobre as relações entre cinema e História organizada pelo professores Jorge Ferreira e Mariza de Carvalho Soares – cujo muitos dos títulos dizem respeito a esse período; e finalmente, Maria Helena Capelato que, em um trabalho que discute os paralelos entre as décadas de 1930 e 1950 no Brasil e na Argentina, respectivamente, faz um breve ensaio sobre os anos oitenta, um momento de reencontro da América do Sul com a democracia e do questionamento de antigos paradigmas, como o papel da participação popular e da empatia da sociedade com o líder político. Uma reflexão de maior importância para um período que viu não somente as grandes mobilizações populares pela emenda das Diretas Já, mas também se viu instigada por essa nova visita à figura de João Goulart promovida por esse longa-metragem.

Na segunda linha de desenvolvimento do texto, busco projetar os padrões desse novo cinema político no documentário brasileiro para “Jango”. Nesse momento, trato sobre o

esforço da cinebiografia de João Goulart em realizar o retorno aos anos sessenta para conseguir estabelecer uma comunicação com o tempo em que é lançado, os anos oitenta. No caso, como o documentário revisita o momento que antecedeu o regime militar, apostando na eleição de eventos-chaves para sua narrativa, assim como na subtração de outros episódios que poderiam servir ao contraditório. Dessa forma, o filme buscou construir um cenário coerente para que fosse possível questionar o papel da instituição militar como líder político do país. Nesse caminho, discuto as noções do que seriam os filmes históricos na visão de diferentes autores, tendo sempre o longa-metragem “Jango” como referência. Trazendo nomes que efetivamente se dedicaram ao tema como Robert Rosenstone, Alcides Freire Ramos, Pierre Sorlin e Marc Ferro, afasto-me da idéia de que “Jango” represente um discurso historiográfico audiovisual, quando parece mais inclinado a assumir-se como uma manifestação da memória de alguns dos grupos de oposição ao regime militar. Seu comprometimento maior não é com uma metodologia de trabalho ou com um espaço de legitimação acadêmica, mas com a cultura política com a qual se identificava e com valores da esquerda política e o objetivo de reconduzir civis democraticamente eleitos à presidência da República.

Essa aproximação com o conceito memória (e suas sutis diferenças com a concepção de História) trouxe para esse debate aqueles autores que se dedicaram a compreender essa modalidade de discurso sobre o passado e suas relações e dinâmicas com grupos sociais e identidades coletivas dentro do universo em que “Jango” estava inserido. Busquei, assim, contribuições como a da historiadora Maria Paula Araújo, em seu texto sobre as formas de perpetuação da experiência dos anos sessenta; também na compilação de textos sobre o legado político de João Goulart feito por Marieta de Moraes Ferreira; em Domingos Leonelli e Dante de Oliveira, sobre a memória política da mobilização da campanha das Diretas Já. Esses autores se somam àqueles que citei anteriormente e que se esforçaram em desvendar os adjetivos e as dinâmicas mais globais da memória: os já citados Michael Pollak, Jacques Le Goff e Maurice Halbwachs. Mas os maiores méritos dessa etapa devem-se mesmo ao acesso aos documentos produzidos pela censura brasileira a respeito de “Jango”. São diversos pareceres que sinalizam a forma como os representantes da memória até então hegemônica do país manifestavam seus descontentamentos com as narrativas que visitavam o passado recente de outra forma.

O terceiro campo desenvolvido nesse texto trata, de forma mais narrativa, sobre a formação do acervo de imagens e sons que constituíram a base para execução do longa-metragem “Jango”. Aqui, busquei reconstruir os eventos que inspiraram, estimularam e viabilizaram a execução desse filme e, dessa forma, aponto os espaços de negociação que permitiram que os autores do longa-metragem tivessem acesso a diversos filmes de curta duração, fotografias, fonogramas e cinejornais que puderam não somente compor o primeiro longa-metragem de Silvio Tendler, “Os Anos JK” (1980), como também serviram ao seu terceiro projeto, “Jango”. É preciso lembrar, no entanto, que o quadro que apresento nessa terceira etapa possui muito mais lacunas do que respostas. “Jango” tem como singularidade uma pesquisa que envolveu a reunião de materiais produzidos por diversas fontes, sem que tenham sido deixados vestígios que indiquem, caso a caso, a origem de determinados planos ou os processos de negociação que permitiram (ou que não permitiram) que determinadas tomadas estivessem presentes no filme. Em alguns casos, é possível reconhecer os acervos ou os filmes de origem de certos trechos, mas a maioria deles está submetida ao exercício de memória de seu diretor, montador, produtores e mesmo pesquisadores.

No terceiro capítulo, finalmente, discuto mais detalhadamente o uso de imagens de arquivo dentro dos filmes que elegi como espaço principal de debates – o longa-metragem “Jango” e os quinze curtas-metragens do IPÊS. Embora o texto projete algumas observações que possam ser universalizadas sobre o tema – questões que se repetem nos processos de pesquisa por registros visuais e sonoros, inserção nos acervos e desafios impostos na etapa de montagem – é preciso que se coloque que meu foco principal foram essas produções. Identifico-me mais com a proposta de Bernardet de discutir o tema investindo em casos específicos do que naquela ensejada por Jay Leyda, que buscou construir um panorama geral da tradição do cinema de imagens de arquivo.

Em “Migração e Reciclagem” aponto os dois processos fundamentais através dos quais a tradição de filmes de arquivo propagou-se praticamente desde o surgimento do cinema¹⁴. Embora, na prática, essas etapas se confundam e nem sempre pareçam tão nítidas

¹⁴ É complicado tratar de um primeiro indício ou primeiro uso de imagens geradas em outros filmes. Jay Leyda aponta o título “The life of American Fireman” (1902) como espécie de ícone primeiro dessa tradição, mas sugere que esse processo de reutilização de fragmentos de outros filmes para compor uma nova narrativa já ocorria praticamente desde os irmãos Lumière. No Brasil, o pesquisador José Inácio de

no momento de execução desses filmes, estruturei essa divisão como forma de apontar o modo mais recorrente de construção desses filmes.

Para que a etapa da migração ocorra, o que chamamos de imagens de arquivo – esse conjunto de filmes, fotografias, fonogramas e outras formas de registro audiovisual feitos em outrora e/ou por autores diversos – precisam ser preservados tanto das ações de depreciação química e física, inerentes ao tempo (que sim, necessitam de grande investimento financeiro), quanto das ações de impeditivo de circulação, onde são impostas barreiras para que determinadas imagens sejam publicamente acessadas ou mesmo produzidas¹⁵. É principalmente sobre o segundo caso que tratarei no terceiro capítulo. Embora, é preciso destacar, a depreciação químico-física e os impeditivos de circulação, muitas vezes, caminham juntos como barreiras do processo de migração, justificando a si mesmas. Por vezes, os responsáveis pela guarda e conservação dessas imagens (independente de serem pessoas físicas ou instituições de grande capital) criam essas barreiras de acesso, confundindo o que seriam impeditivos que visam à conservação do material e aqueles que estão motivados por questões políticas e pessoais.

Já o processo da reciclagem consiste em promover a resignificação e a nova circulação desses fragmentos do passado, sob sentidos diferentes daqueles que foram originalmente concebidos. São processos que, de fato, têm algo a dever às teorias de montagem do cinema russo, como apontou a estadunidense Jay Leyda, historiadora do cinema e da montagem soviética e a principal referência teórica sobre o tema dos filmes de arquivo. Leyda investe bastante em estudar os processos de montagem que utilizam a imagem simplesmente como um índice da realidade, onde diretores e montadores esvaziam completamente o sentido que esses fragmentos possuíam nos filmes e conjuntos arquivísticos em que foram encontrados e lhes aplicam uma resignificação completamente engendrada pelo corte na mesa de montagem.

Mello Souza dá boas referências sobre uma primeira fase do cinema no Brasil – anterior a aparição das grandes companhias de distribuição estrangeiras.

¹⁵ As dificuldades envolvendo o uso de imagens de arquivo tornaram-se outras com o surgimento das mídias digitais e a comercialização dos bancos de imagem. Trinta anos depois da conclusão de “Jango”, são questões fundamentais para produções dessa natureza os processos de intermediação digital e o debate em torno dos direitos autorais (que, segundo o cineasta Marcelo Masagão, por exemplo, é responsável por mais da metade do orçamento de seus filmes). Para maiores informações sobre o universo dos direitos autorais ver em CRIBARI, Isabela (org). *Produção cultural e propriedade intelectual*. Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massngana. Recife. 2006

O que aponto é que a resignificação possui pelo menos outro caminho, menos dependente da montagem, e mais dos novos espaços de circulação. Sequências inteiras, trechos completos, onde se preserva o sentido original da montagem, também podem servir a novos objetivos quando são projetados em espaços que, devido a diferentes adesões políticas, farão leituras diferentes desses mesmos filmes¹⁶. Assim, uma representação de determinada cultura política, quando apreciada pelos grupos adversários, pode, no lugar de enfraquecer a adesão dos seus membros, pelo contrário, fortalecê-la. Apesar do grande receio de contrabando de propaganda ideológica, que marcou as relações culturais durante o século XX, essas representações, muitas vezes, eram formas de confirmar a identidade do grupo de oposição – até porque a caricatura e o estereótipo negativo eram figuras de linguagem recorrentes nessas representações. Enxergar uma caricatura negativa da própria identidade estimulava o fortalecimento da identidade do grupo e o sentimento de oposição à cultura política que produziu essa caricatura.

Essa modalidade de resignificação de imagens através da mudança dos espaços de circulação não se restringe somente aos novos espaços geográficos a que elas são submetidas¹⁷. O tempo também exerce um poder forte nesse processo, submetendo antigas representações a olhares conformados por novos paradigmas. A leitura anacrônica das imagens de arquivo por parte da audiência é essencial para o sucesso dessa estratégia de resignificação que, pelo menos em “Jango”, possui uma recorrência de destaque – o espectador do longa-metragem de Tandler, por exemplo, nos minutos finais do filme, assiste a um trecho que mostra o discurso de posse do general Humberto Castelo Branco na presidência da República (figura 01, página 52), mostrando imagem e som devidamente sincronizados. Em sua fala, o primeiro general-presidente do regime militar fala de fugir de extremismos ideológicos de direita e esquerda, de respeitar a constituição vigente, e de realizar eleições livres e diretas em dois anos. Para transformar esse registro numa representação de oposição ao regime militar, não foi necessário uma trilha-sonora dramática, ou um narrador que comentasse a contradição da fala do marechal. Bastou exibi-la em 1984.

¹⁶ A projeção de “Triunfo da Vontade” (ALE, 1935), dirigido por Leni Riefelstein, chamou atenção positivamente de várias nações germanófilas, mas teve um efeito completamente contrário quando projetado para nações que já tinham uma pré-disposição negativa em relação ao regime nazista.

¹⁷ Estou me referindo como espaço geográfico a um local antropomorfizado. Um ambiente que é ocupado e significado por identidades sociais e políticas. Ver em SANTOS, Milton. “A Natureza do Espaço: A Natureza do Espaço técnica e Tempo Razão”. 4.^a edição. Editora EDUSP. São Paulo 2002.

A divisão que adotei para esse capítulo consiste em duas partes. Na primeira, trabalho de forma comparativa as semelhanças e diferenças entre “Jango” e os filmes do IPÊS no tratamento que dispensaram a suas imagens de arquivo. Aqui, busco compreender como seus diretores concebem essa unidade e como isso se reflete no uso que fazem, por exemplo, dos momentos em que a imagem de arquivo parece uma linguagem apropriada, e dos momentos em que não parece. Na segunda etapa, trato especificamente das tomadas produzidas originalmente pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais e que migraram para o longa-metragem de Silvio Tandler, buscando apontar, nesse caso, que estratégias de resignificação foram aplicadas.

Durante essa primeira etapa, trato de forma mais consistente o processo de migração. Quais os desafios de uma narrativa que, apostando na imagem de arquivo como forma de linguagem, precisa inserir determinadas tomadas, fotografias e fonogramas em seus filmes? Quais obstáculos são normalmente enfrentados no processo de pesquisa de imagens e como eles se refletem dentro da narrativa desses filmes? No caminho para encontrar essas respostas, busquei trabalhar duas questões-chaves para a migração: primeiro, a negociação com os acervos ou detentores das imagens – como instituições motivadas por razões políticas ou pessoais podem se transformar em facilitadores ou dificultadores do acesso a determinadas imagens? Em seguida, discuto a inexistência de planos, fotografias e fonogramas que correspondam às demandas da narrativa – as imagens que nunca foram realizadas por limitações técnicas, ou por impeditivos institucionais que não permitiram que, no passado, um operador de câmera estivesse no local e no momento exato da ação. Que soluções são normalmente aplicadas para esses casos? Quais delas podem ser encontradas em “Jango” ou nos filmes do IPÊS?

Para o desenvolvimento dessas questões, além da análise dos casos conhecidos dentro da cinematografia, retorno às teorias de memória, através dos trabalhos de Michel Pollak e Marcos A. Silva; e também discuto as lógicas e dinâmicas dos arquivos culturais, por meio do trabalho da historiadora Carolyn Steedman. Mas a principal referência teórica dessa etapa advém do trabalho do pesquisador Fernão Pessoa Ramos que, através do conceito de *imagem-câmera*, propõe pensarmos no registro cinematográfico dentro do cinema documentário como uma unidade dotada de um sentido diverso de outras representações, estimulada, principalmente, por uma expectativa de que tenha sido registrada

a partir de um contato direto e espontâneo com a realidade. Esse valor vai motivar vários diretores a adotarem o uso de imagens de arquivo para a execução de narrativas sobre o passado, mesmo diante de possibilidades mais facilmente executáveis do ponto de vista da produção, como a realização de entrevistas, encenações ou o registro de imagens contemporâneas. Refletir sobre as propriedades da *imagem-câmera* de Ramos possibilitou reconhecer as razões que levam determinadas imagens encontradas a serem recusadas pela montagem, enquanto que outras que, muitas vezes, não se relacionam diretamente com o evento que está sendo narrado, podem servir para compor a edição final.

Em seguida, trato com maior detalhe as questões referentes ao processo de resignificação. Uma vez que as imagens já estão disponíveis a diretores e montadores, já tendo superado a fase de migração e todos os seus percalços e desafios, essas unidades passam a compor narrativas diferentes daqueles de que faziam parte originalmente. Aqui se tornam mais evidentes as diferenças entre “Jango” e os curtas-metragens do IPÊS – uma vez que lidamos com poucos dados sobre a fase de migração nos filmes de Tandler, Manzon e Niemeyer que indicam que os desafios da migração foram bem semelhantes. Mas na fase de resignificação as diferenças tornam-se mais evidentes, sobretudo por conta da forma singular com que esses filmes lidam com o passado. Usar a imagem de forma genérica, para falar de um período ou de um tema, ou específica, para falar de um episódio ou personagem, são alguns dos pontos fundamentais dessa diferença. Algo próximo do que o professor Jean-Claude Bernardet tratou como noções de particular/geral que as imagens podem assumir dentro desse processo migratório¹⁸. Nesse texto, no entanto, trato do tema apontando como “Jango” e o IPÊS historicizam suas narrativas de forma diferente e como algumas construções presentes em um seriam pouco aceitas no outro.

As reflexões sobre o tema da resignificação são desenvolvidas a partir de dois autores principais. Primeiro, o próprio professor Bernardet, que tem trabalhado com o tema em alguns artigos, refletindo sobre as produções de que participou e que usufruíam de imagens originalmente geradas para atender outros filmes. Seu recorte é microscópico, tratando de poucos títulos e, dessa forma, pôde aprofundar de forma mais consistente em eventos específicos ocorridos dentro da ilha de edição – como os dilemas entre escolher esse ou aquele plano para compor determinadas passagens. Bernardet não busca oferecer

¹⁸ BERNARDET, Jean-Claude. Opus. cit

proposições universais sobre o tema, tendo em vista que sempre assumiu que trata da migração de imagens dentro de casos específicos. É um recorte oposto ao que faz Jay Leyda, minha outra referência sobre o tema da resignificação das imagens. Seu recorte é macroscópico, elencando uma série de títulos e buscando sim formulações mais genéricas de como são processadas as estratégias de resignificação.

A segunda parte desse capítulo – aquele que, como adiantei, trata especificamente da migração de imagens entre os filmes do IPÊS para o longa-metragem “Jango” – inicia-se tratando de duas formas principais de resignificação: primeiro, aquela tratada por Jay Leyda, onde o plano migrante é inserido em uma nova e diferente montagem. Essa é a fórmula mais recorrente tanto em “Jango”, nos curtas-metragens ipesianos e na grande maioria da filmografia que cito ao longo dessa dissertação. Nessa modalidade, não sobram vestígios reconhecíveis dos filmes ou acervos nas quais essas tomadas teriam sido encontradas. Contudo, no caso das imagens que migraram dos curtas-metragens do IPÊS e que passaram a compor o filme de Silvio Tendler, a resignificação é feita baseada na mudança do espaço de circulação dessas imagens. As seqüências do IPÊS são conservadas, assim como o conteúdo de sua mensagem, produzida entre 1962 e 1964. Mais do que uma fonte de imagens que serviu à cinebiografia do ex-presidente João Goulart, os curtas-metragens assumem o papel de personagem na narrativa de Tendler. O que o longa-metragem de 1984 faz é propor uma resignificação não das imagens do IPÊS (ou, não somente das suas imagens), mas do papel do Instituto dentro do cenário político e social em que eclodiu o golpe.

Trata-se de uma etapa em que me dedico mais à análise de filmes do que a apontamentos de debates teóricos sobre o tema. Uma das principais referências é a professora e pesquisadora Mônica de Almeida Korins, com seu artigo que trata de cinejornais e filmes de propaganda que utilizaram imagens geradas durante o período ditatorial do Estado Novo (1937-1945)¹⁹. Seu trabalho a respeito dos documentários “Ele voltou” e “Uma vida a serviço do Brasil” é uma importante referência, uma vez que antecipa algumas das abordagens benquistas por essa dissertação. A pesquisadora aponta a reutilização de filmes que, realizados na década de 1930, tinham o intento original de enaltecer a personalidade e a

¹⁹ KORINS, Mônica Almeida. “Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas”. In *Revista Estudos Históricos*, n.º34. Rio de Janeiro. Editora FGV. 2004

gestão do presidente Getúlio Vargas, enquanto líder de um governo com fortes traços políticos do totalitarismo. Cerca de uma década depois, as mesmas imagens foram usadas para a construção de filmes que possuem, dentre vários intentos, também o objetivo que construir a imagem do então candidato Getúlio Vargas como um homem comprometido com os ideais democráticos.

Outra referência é a análise do pesquisador Samuel Paiva sobre três filmes de Geraldo Sganzerla que, utilizando-se de imagens geradas para enaltecer a figura de Vargas, constrói narrativas extremamente críticas ao ex-presidente²⁰. A comparação desses dois artigos sugere as diferenças entre as duas formas de resignificação que coloco no capítulo, sendo a primeira, trabalhada pela professora Kornis, mais recorrente em filmes que participam dessa tradição cinematográfica. A segunda, apontada por Paiva, menos freqüente, mantém os cortes e construções das montagens originais e submete o filme a um olhar de outro tempo ou de outros espaços políticos. É dessa forma que o IPÊS se insere no longa-metragem de Silvio Tendler.

Ao longo desse texto, trabalho também com as memórias que tratam das negociações em torno da obtenção das imagens produzidas pelo Instituto e as dificuldades e soluções encontradas durante o trabalho de ilha de montagem, que esteve em operação por mais de dois anos para concluir o longa-metragem. Não existem, nesse caso, documentos ou registros escritos que deem conta do cotidiano da ilha-de-montagem, tendo as informações sido obtidas através do visionamento do conteúdo extra presente nas mídias comerciais do filme distribuídas em DVD, e também através de uma entrevista exclusiva que obtive com o montador do filme, Francisco Sérgio Moreira. Essas informações foram cruzadas com os dados de cadastro do filme, notas encontradas em jornais no período, entrevistas feitas na época com diretores e produtores, e os pareceres de censura.

Finalmente, na conclusão da dissertação, sua quarta parte, retomo o debate sobre o papel desses registros migrantes dentro de representações audiovisuais do passado. Colocadas não como historiografias audiovisuais, mas como manifestações de memória, cujo

²⁰ PAIVA, Samuel. “A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a História a partir de Orson Wells e de cinejornais”. In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo. Alameda. 2007.

compromisso de suas narrativas expressa-se principalmente com os círculos políticos e sociais que lhes promoveram, e os círculos estéticos com cujos autores possuem empatia ou até adesão, e não com uma metodologia de pesquisa e verificação historiográfica. Assim, esses registros fragmentados a que chamei de imagens de arquivo parecem migrar de uma narrativa para outra da mesma forma como alguns episódios e personagens podem fazer parte das memórias de grupos historicamente rivais.

Na conclusão, então, volto a debater, agora em função dos capítulos anteriores, as noções de memória, monumentalidade e narrativa – retornando a autores que estiveram presentes durante toda a dissertação – para refletir sobre o papel que essas obras assumem no espaço público e na construção da cultura histórica da sociedade. Sobretudo, como não estão inerentes nesses registros as marcas da adesão, do engajamento e da intencionalidade que os produziu. O que permite que imagens que arquivo possam migrar entre diferentes narrativas, sem prejuízo para o projeto comunicativo desses filmes é o fato de que seus sentidos são construídos através da interação entre objeto, espectador, espaço de apreciação e o período em que estão sendo assistidos.

O documentário e seu espaço no mundo das representações

Finalmente, uma vez mapeado o caminho que pretendo seguir pela dissertação, acredito que posso retornar a minha primeira questão, aquela que abriu esse texto introdutório e para a qual alertei de antemão que possuía respostas incertas. Qual seria a melhor forma de definir esses filmes que chamamos de documentários?

Em 1975, Jean-Claude Bernardet, em artigo publicado para o jornal *Movimento*, fez advertências à falta de interesse dos historiados pela cinematografia documentária²¹. Alertava que, apesar de todo o entusiasmo referente à produção do cinema de ficção no Brasil, teriam sido as *cavações*²² o principal sustentáculo da produção no País – tanto em

²¹ BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema brasileiro: propostas para uma história”. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 1979

²² Segundo José Inácio de Melo Souza, o termo *cavações* “foi forjado na década de 1920 para denominar o documentário de cunho comercial” e “foi resgatada por Maria Rita Galvão em *Crônica do cinema*

quantidade de películas realizadas quanto na geração de renda. Em seu texto, Bernardet fez duas elegantes exceções a esse estado das coisas: Maria Rita Galvão, com “*Crônica do cinema paulistano*”(1975), e Paulo Emílio Gomes em “*Humberto Mauro, cataguases, cinearte*”(1974). Aparentemente, trabalhos pioneiros no reconhecimento dessa categoria cinematográfica como proposta de estudos. No decorrer das últimas três décadas, no entanto, o cinema documentário ganhou espaço entre publicações, teses e dissertações no Brasil, ainda que permaneça como tema menor quando comparado ao cinema de ficção. Segundo José Inácio de Melo Souza, pesquisador da Cinemateca Brasileira e autor de trabalhos de análise dos cinejornais produzidos durante o Estado Novo, as razões pelas quais perduram essas resistências seriam quatro: (1) um privilégio quase inercial dado ao cinema de ficção, (2) a destruição dos arquivos, (3) o estigma autoral (que muitas vezes desqualifica documentários em algumas avaliações) e (4) a fragmentação dos temas e assuntos tratados nesses filmes (que torna o trabalho de baliza, quando baseado no conteúdo dessas obras, uma atividade bastante complexa).

Assim, um levantamento sobre a literatura que trate das relações entre História e cinema, ainda que hoje já gere resultados bem significativos, costuma não ser tão vasto quando o campo restringe-se à produção não-ficcional. E ainda menos quando buscamos, dentre essas obras, aquelas que tratam da utilização de imagens de arquivo. Entre os títulos e autores levantados que trabalham com a migração e renovação de imagens no cinema, há forte recorrência de trabalhos sobre os cinejornais produzidos durante o Estado Novo, e também de filmes no governo democrático de Getúlio Vargas (1951-1954). Essas publicações, ainda que não tratem especificamente do período que trabalho nessa dissertação, oferecem bons exemplos de experiência de análise e metodologia de pesquisa.

Destaco o trabalho do próprio José Inácio de Melo Souza, que propõe a existência de sentidos simbólicos e recorrentes dentro das produções dos cinejornais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo)²³, e realiza uma interessante baliza das categorias descobertas. Em sua leitura há referências aos trabalhos de Anthony Aldagate (que estudou a ação de agentes de produção dos filmes de atualidade sobre a

Paulista” ver em CAPELATO, Maria Helena e MORETTIN, Eduardo e NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). “História e Cinema”. São Paulo. Alameda. 2007 .pág. 11

²³ SOUZA, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência” In CAPELATO, Maria Helena e MORETTIN, Eduardo e NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo. Alameda. 2007.

Guerra Civil Espanhola) e Raymond Fielding sobre a construção audiovisual do grupo *Time*, “March of time” (1935-1951), dois trabalhos que trazem reflexões sobre o deslocamento de peças audiovisuais sob intenções deliberadas.

Outras importantes referências já foram adiantadas. Uma delas é Samuel Paiva, que trabalhou especificamente com os resignificados das imagens de arquivo usadas nos filmes de Rogério Sganzerla. Segundo sua análise, o diretor Sganzerla construiu discursos pouco favoráveis ao regime de Getúlio Vargas a partir de fragmentos de filmes que, originalmente, tinham a intenção de enaltecê-lo²⁴. Trabalhando com importantes referências, como Eduardo Victorio Morettin²⁵, Paiva questiona os limites de um projeto de enaltecimento através da realização de cinejornais – a migração de imagens não respeitaria os propósitos originais da captação da tomada, podendo, muitas vezes, trair seus realizadores ao se prestarem aos filmes de ideologias adversárias. Para tanto trabalha a utilização de arquivos em produções como “Nem tudo é verdade” (1986), “Tudo é Brasil” (1997) e “O signo do caos” (2003). Além de Paiva, também já havia adiantado minha escolha pelo trabalho da pesquisadora Mônica Almeida Korins sobre a análise da reutilização de imagens em dois filmes promocionais da década de 1950, também nessa seara do uso de imagens de arquivo²⁶.

Um pouco mais consistente e numerosa, a literatura que trata sobre filmes documentários no Brasil sem fazer distinção quanto ao uso ou não de imagens de arquivo possui como referências principais os trabalhos de Jean-Claude Bernardet e Fernão Ramos. A contribuição de ambos é bastante significativa, sobretudo no levantamento de dados a respeito de agências fomentadoras e financiadoras de produções cinematográficas no Brasil, ou daquelas que alcançaram algum grau de distribuição no país. O panorama nacional que os dois apresentam é bem fundamentado e, embora seus textos não tratem especificamente dos filmes que servem de objeto nessa pesquisa, suas reflexões colaboram para a compreensão de em quais espaços de produção cinematográficas estavam inseridas as realizações de Jean Manzon, Carlos Niemayer e Silvio Tendler.

²⁴ PAIVA, Samuel. Opus. cit.

²⁵ MORETTIN, Eduardo Victorio. “Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme *Descobrimiento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. 2v. São Paulo. Depto. De Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP. 2002.

²⁶ KORNIS, Mônica Almeida. Opus. cit.

A obra de Jean-Claude Bernardet sobre o cinema documentário de curta-metragem realizado entre os anos de 1960 e 1980²⁷ segue como principal referência sobre o tema no Brasil, dando boas orientações de uma análise filmográfica de qualidade. Sua redação traça paralelos entre linguagem cinematográfica e os engajamentos ideológicos de autores e grupos a que pertenciam. Contudo, até mesmo pelo recorte que propôs (que segue privilegiando os discursos das *memórias subterrâneas* do golpe de 1964), não dedica uma única linha aos filmes de Jean Manzon ou Carlos Niemayer... e não chega a tratar da realização de Silvio Tendler que, de fato, tem uma filmografia que foge do recorte de sua obra. Dito isso, Bernardet segue como uma excelente indicação de *como fazer* ou *como pensar* na representação cinematográfica do documentário, mas não se trata de uma antecipação das análises dos filmes de que trato.

Outra referência é o trabalho de compilação de Francisco Elinaldo Teixeira que reuniu uma série de artigos que, juntos, tentam estabelecer ligações entre renovações da linguagem, mudanças de paradigmas sociais e balizas sociais a partir da análise das obras de alguns dos principais cineastas brasileiros ligados à tradição do cinema documentário²⁸. É nesse conjunto que encontramos, mais uma vez, uma excelente contribuição do professor Bernardet, agora especificamente ao tema das imagens de arquivo através do título “migração das imagens”.

O debate segue com a contribuição do cineasta Silvio Da-Rin sobre o tema do desenvolvimento do cinema documentário mundial, escrito durante sua dissertação de mestrado – um trabalho que se dedica exaustivamente a apontar um panorama histórico dessa tradição de linguagem. Nele, o autor localiza algumas obras de relevo dentro de balizas como escolas, tendências e grupos de realização, arranjando-as de forma cronológica e articulando a influência de contextos históricos sobre esses movimentos (inclusive, a influência de contextos de renovação técnica)²⁹. Nessa obra já encontramos uma tímida discussão sobre o *estatuto da verdade* que ronda essa tradição e como essa questão foi interpretada por seus realizadores de forma bem diferente ao longo da história do documentário.

²⁷ BERNARDET, Jean-Claude. “Cineastas e imagens do povo”. Editora Brasiliense.

²⁸ TEIXEIRA, Francisco Eliando (org). “Documentário no Brasil: tradição e transformação”. São Paulo. Summus. 2004

²⁹ DA-RIN, Silvio. “Espelho partido: tradição e transformação do documentário”. Rio de Janeiro. Azougue. 2004

Ainda sobre o tema da literatura que trata do cinema não-ficcional, outra obra que serve de suporte a este trabalho foi escrita por Fernão Ramos, onde, organiza uma série de seus artigos sobre o tema escritos ao longo de anos³⁰. Nesse trabalho, são feitas inserções em questões epistemológicas na busca de uma natureza do filme documentário. São pontos fortes de sua obra as articulações entre conceitos, debates em torno da propriedade de índice da imagem e, inclusive, como diferentes estratégias de linguagem geram diferentes assertivas sobre o mundo documentado através da lente e da montagem. Contudo, Fernão Ramos parece buscar uma normatização sem nuances para chegar ao conceito de documentário. Seu argumento relativiza a importância dos casos que parecem não se enquadrarem em sua proposta, tratando-as como falsas exceções ou como exceções que não invalidam a regra. O esforço de encontrar um discurso universal e anacrônico sobre o tema é enorme e bem reconhecido, mas parece não fazer jus a uma perceptiva mais diacrônica da realização do documentário, um enfoque mais interessante para os argumentos que são apontados ao longo da dissertação.

Para a finalidade desse trabalho, a melhor contribuição teórica sobre o cinema documentário permanece sendo o trabalho do estudioso norte-americano Bill Nichols³¹ em razão de sua abrangência e pelas categorias propostas. Segundo ele, todo filme seria um documentário, uma vez que produções cinematográficas são sempre representações da realidade e, dessa forma, constituem-se como vestígios significativos das culturas daqueles que os realizaram, quando não, daqueles sobre quem se realizaram. Proposições muito próximas àquelas realizadas pelo orientalista e culturalista Edward Said a respeito do papel das expressões de cultura para o conhecimento histórico³². Seus argumentos juntam-se também aos do historiador francês Jacques Le Goff – filmes, incluindo a tradição do documentário, podem ser considerados monumentos, uma vez que são projetos de memória de um determinado grupo social³³. Assim, também são fontes históricas quando submetidos a uma crítica adequada.

³⁰ RAMOS, Fernão. “Mas afinal o que é mesmo documentário?”. SESC. São Paulo. 2008

³¹ NICHOLS, Bill. “Introdução ao documentário”. Tradução de Mônica Saddy Martins. Editora Papirus. 2.^a edição. Campinas. 2007

³² SAID, Edward W. “Cultura e Imperialismo”. Tradução de Denise Bottman. São Paulo. Companhia das Letras. 1995

³³ LE GOFF, Jacques. *Ops.cit.*

Nichols prossegue arriscando uma diferença mais categórica entre o cinema de ficção e o de documentário, propondo duas novas interpretações para essa, aparentemente, falsa dicotomia. Algumas produções audiovisuais seriam índices de representações da realidade (o que seria comumente conhecido como “documentário”), e outras seriam índices de projeções da realidade (o que seria normalmente denominado como “ficção”). Ainda assim, o próprio pesquisador estadunidense reconhece que os limites entre essas duas categorias são tênues, e que as definições mais concretas para cinema de ficção ou cinema documentário são normalmente construídas por argumentos bastante circulares. Outro caminho é adotar as prerrogativas do cineasta Ruy Guerra, que, em entrevista ao jornal *Correio Braziliense* (novembro de 2005), afirmou não existirem filmes documentários. Todos seriam ficções, uma vez que a realidade seria uma dimensão inalcançável. Com argumentos diferentes, Nichols e Guerra parecem se aproximar. Talvez, as diferenças entre essas duas categorias não sejam exatamente irreais, e sim artificiais (construídas a partir de uma tradição cinematográfica que está sempre se renovando).

São embates como esses, com possibilidades tão amplas, que tornam as acepções de Nichols mais apropriadas, embora não saciem a expectativa de uma baliza excludente³⁴. O professor de cinema documentário da Universidade de São Francisco é referência quase certa em muitas das obras que tratam sobre o cinema documentário, sobretudo a partir da década de 1990, quando começou a publicar sobre o tema. Em geral, em outros trabalhos, seu nome é normalmente citado por conta de uma interessante proposta de sub-divisão que classifica os filmes de não-ficção conforme a forma de enquadrar e abordar seus temas – os modos de representação. Mesmo aqui, Nichols é muito cuidadoso com definições. Apresenta sua proposta sempre fazendo ressalvas e sem a pretensão de encerrar um assunto. Há sempre a possibilidade de filmes estarem vinculados a mais de uma forma de representação, ou de existirem formas de representação que ele não propôs pois ainda estão sendo amadurecidas e por isso parecem obscuras para o pesquisador.

Nesse sentido, é significativo que este trabalho discorra sobre filmes que tiveram, cada um em seu tempo, uma clara intenção de projetar nacionalmente suas memórias e discursos políticos, buscando uma penetração social através de um significante que, muitas vezes, é interpretado como o discurso da verdade. Documentário é uma tipologia

³⁴ NICHOLS, Bill. “Introdução ao documentário”. Campinas. Editora Papirus. 2005

audiovisual que ainda gera muitas expectativas, por parte de sua audiência, de transmissão de um conteúdo que possa ser identificado como real, verídico e autêntico. Ainda perdura uma expectativa do público a respeito da imparcialidade da imagem; como se esta fosse um índice do acontecimento. E, para atenuar qualquer desconfiança frente ao processo de edição, o anúncio de um produto audiovisual sobre a chancela de “documentário” sugere uma relação de recepção diferenciada, feita com menos desconfianças. Baseado nessa percepção, ao longo de décadas, vários agentes fomentadores (incluindo, o próprio Estado) investiram altos recursos financeiros na produção desse formato³⁵. Apesar da relação que o público estabelece com as informações imagéticas na tela, desde o advento da Primeira Guerra Mundial, os chamados *filmes de atualidade* foram vistos como ferramenta ideológica³⁶ por aqueles que os financiavam.

É questionável, no entanto, perceber o processo de inserção e renovação de sentidos da imagem no documentário dentro de uma questão ética. Parece mais sugestivo perceber esses fenômenos como inevitáveis; ocorrendo com ou sem a intencionalidade dos autores. Nesse sentido foi providencial eleger conjuntos cinematográficos engajados em culturas políticas adversárias e perceber que o uso ideológico da imagem ocorre em ambos os casos, independente da orientação política. Não existe uma cultura política mais apta à honestidade ou à manipulação. Quando esclarecidas a respeito do potencial discursivo do audiovisual, lançaram mão das mais variadas ferramentas dramáticas para potencializarem suas versões. E podem, como fizeram, também lançar mão de imagens feitas por outros projetos cinematográficos, inclusive aqueles politicamente adversários, para construírem suas memórias. Tanto Jean Manzon e Carlos Niemeyer se aproveitaram de imagens feitas por terceiros quanto Silvio Tendler o fez com os arquivos a que teve acesso. Por isso, argumento ser importante não localizar essa questão dentro de um debate ético. Muito menos relacionar essa ética da imagem com alguma cultura política em especial.

Para finalizar, o cinema documentário está em constante mudança. E certamente mudou entre as décadas de 1960 e 1980. Não apenas quanto às memórias que

³⁵ Ver a respeito em SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. Editora Annablume. FAPESP. 2.ª Edição. São Paulo. 2008 E FURHMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. “Cinema e Política”. Paz e Terra. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro. 1976. pág. 211-230

³⁶ PAZ, Maria Antonia e MONTERO, Julio. “El cine informativo 1895-1945: creando la realidad”. Ariel Cine. 2.ª edición. Barcelona. 2008

propagou mas também com relação as formas como escolheu propagá-las. Esse binômio sempre busca se atualizar a partir dos paradigmas que estejam em voga. Logo, se existe uma definição para esse formato cinematográfico, certamente ela é diacrônica e pouco normativa. Por exemplo, as acepções que fizeram de filmes como “Nannok of the North” (Robert Flaherty, CAN/EUA, 1922), “O homem com a câmera” (Dziga Vertov, URSS, 1929) e o “Triunfo da Vontade” (Leni Riefenstahl, ALE, 1934) clássicos desse formato, hoje, seriam pouco aceitas. Existem vários vetores que promovem essas mudanças. O cineasta João Moreira Salles deu ótimas sugestões de quais vetores seriam esses ao dizer que, ao cabo, os documentaristas estão realmente sujeitos a apenas dois dilemas: um de natureza técnica ou epistemológica, outro de natureza ética³⁷. Nenhum deles, anacrônico. Mas mais importante, talvez, seja perceber que as formas de se realizar documentários se sobrepõem no tempo. Enquanto Jean Manzon e Carlos Niemeyer realizavam os curtas-metragens para o IPÊS, o incipiente Cinema Novo se arriscava nesse formato, com seus integrantes deslumbrados com o desenvolvimento técnico que permitiu a possibilidade do uso sincrônico do som e da entrevista em campo. Os filmes do IPÊS, no entanto, apesar de recursos disponíveis, não fizeram uso de tais ferramentas. Estavam vinculados a outras escolas de realização. A outros paradigmas.

Assim, não parece razoável pensar em documentário como um gênero cinematográfico. Gêneros são balizas que recorrem ao conteúdo dos filmes para justificarem-se. O universo documentário é amplo demais quando se trata de possibilidades de conteúdo. Há os filmes políticos, os históricos, os musicais, os étnicos... apenas para citar alguns. Parece mais sugestivo pensar no documentário como uma tradição cinematográfica, que se constrói através da recorrência de formas narrativas mas que não é capaz de normatizá-las. O termo “tradição” engloba, por exemplo, a idéia de mudança e resistência. As tradições não são imutáveis, mas exercem uma resistência a mudanças, celebram suas referências e, eventualmente, não aceitam os elementos menos enquadrados. Assim, um filme pode ter sua classificação como documentário recusada em um determinado período e ser readmitido em momentos oportunos. Tradição porque o que une esse campo de realizações são técnicas e formas narrativas, e porque se trata de um conjunto de referências e práticas estéticas que, ao

³⁷ SALLES, João Moreira. “Prefácio” in DA-RIN, Silvio. *O Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Azougue editorial. Rio de Janeiro. 2006. pág. 07

se acumularem ao longo do tempo, passam a ser naturalizadas e ganham um sentido de identidade.



FIGURA 01: Discurso de posse do Gal. Castelo Branco
 (“Jango”, 1984, 92min)

“Defenderei e cumprirei com honra e lealdade a constituição do Brasil (...) caminharemos para frente com a segurança de que o remédio para os malefícios da extrema esquerda não seja o nascimento de uma direita reacionária (...) meu procedimento será o de um chefe de Estado sem tergiversações no processo para a eleição do brasileiro a quem entregarei o cargo a 31 de Janeiro de 1966”³⁸.

³⁸ Trecho do discurso de posse do general-presidente Humberto de Alencar Castelo Branco que foi usado na corte final da montagem de “Jango”. A data da captação dessa imagem é de 15 de Abril de 1964.

CAPÍTULO I:

IMAGENS DE ARQUIVO, MEMÓRIA E CULTURA POLÍTICA

“No tocante a conspiração [sobre IBAD e o IPÊS], Tandler, sabe-se lá onde, encontrou uma pérola. Trata-se de um filme promocional do Ipês. Com uma imagens tensas, e uma voz profunda avisa aos incautos: ‘vencerão as instituições democráticas no entrechoque das ambições desenfreadas? Da crise ao caos, o país pode ser arrastado a uma crise inconciliável (...) nós os intelectuais, nós os dirigentes de empresas, nós os homens de responsabilidade de comando, nós que acreditamos na democracia e no regime da livre iniciativa não podemos ficar omissos enquanto a crise aumenta dia-a-dia”³⁹

Há várias possibilidades de realizar uma análise sobre uma obra cinematográfica. Sua realização e circulação estabelece relações com diversas camadas sociais e interesses. Meu recorte poderia abordar preferencialmente as relações com sua audiência, ou a ação e trajetória de produtores e realizadores, o momento histórico, representações étnicas ou de gênero presentes no filme. Ao eleger tratar de imagens de arquivo através de duas abordagens teóricas principais, memória e cultura política, assumo que outras abordagens também seriam possíveis. Não estou alheio a elas, sendo que algumas chegaram a ser mencionados durante a dissertação, mas detive-me preferencialmente nesse recorte sobretudo pelas possibilidades que me oferece de perceber a leitura de uma temporalidade a respeito de outra.

Cultura Política e memória são dois conceitos trabalhados na historiografia, mas que poucas vezes elegeram o cinema como objeto. Há alguns trabalhos que relacionam

³⁹ FERREIRA, Jorge. “Como as sociedades esquecem: Jango”. In FERREIRA, Jorge e SOARES, Mariza de Carvalho (org). *A História vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Editora Record. 2.^a edição. 2006. pág. 161-179

memória e cinema, mas são absolutamente mais raros aqueles que relacionam cultura política e filmes. Meu caminho, então, será o de apresentar esses dois conceitos dentro da tradição em que foram desenvolvidos e depois relacioná-los com o tema da migração de imagens e sons para distintas obras cinematográficas.

1.1 - Um longa-metragem e quinze curtas-metragens

Como mencionei, elegi duas realizações cinematográficas produzidas em momentos distintos, ambas com grande êxito no empreendimento de distribuição do cinema documentário⁴⁰ e cujos discursos se posicionam em extremos dos engajamentos políticos de seus períodos. Trabalhos que não somente fazem uso de imagens de arquivo, mas que, em algumas seqüências, compartilham dos mesmos planos para construir suas narrativas. Como coloquei anteriormente, umas das produções de que trato nesse trabalho é o longa-metragem “Jango”. O outro é um conjunto de curtas-metragens, cada qual com cerca de dez minutos de duração, produzidos e encomendados pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o IPÊS, no início dos anos sessenta, sendo que, alguns desses títulos foram dirigidos por Jean Manzon e outros por Carlos Niemeyer.

Esses filmes - “Jango” e os curtas-metragens do IPÊS – mesmo sendo exemplos de realizações vinculadas à tradição do cinema documentário, fazendo uso das mesmas imagens em alguns momentos, e tratando fundamentalmente dos mesmos temas – o espaço político brasileiro de princípio da década de 1960 – construíram discursos políticos e históricos bastante díspares, vinculados a culturas políticas adversárias. Eles foram produzidas em contextos de extremismos ideológicos que antecederam mudanças no regime político brasileiro, e suas narrativas interagiram com esses cenários de radicalismo afirmando

⁴⁰ As razões de êxito no projeto de distribuição são bem distintas. No caso dos filmes do IPÊS, o sucesso no empreendimento da circulação desses títulos foi conquistado a partir da compra compulsória dos bilhetes de entrada das salas de cinema que vinculavam seus curtas-metragens a filmes de longa-metragem, considerados as grandes atrações da sessão. Dessa forma, o Instituto pôde garantir que alguns de seus títulos pudessem ser vistos por mais de dez milhões de espectadores – conforme consta em alguns documentos. Já no caso de “Jango”, a compra de ingressos foi voluntária, sendo resultado de uma expectativa do público com a cinebiografia de João Goulart, estimulada por um cenário político, social e midiático favorável.

explicitamente suas posições. Sob este prisma, são manifestações de discursos históricos e trazem consigo estruturas de pensamento e comportamento próprios de suas temporalidades e de suas adesões ideológicas. Mas são também manifestações culturais e, dessa forma, possuem na estética mais do que um suporte para a fala de seus locutores e entrevistados; mas também um espaço de discurso próprio, onde a linguagem e o arranjo de cenas também têm mensagens a serem ditas e interpretadas. São representações que também manifestam suas adesões no campo de influências cinematográficas, assumindo empatias a diferentes tendências dentro da tradição do cinema documentário.

Tratando especificamente sobre cada uma dessas produções, o lançamento do longa-metragem “Jango” ocorreu em um período em que começava a se projetar uma reabertura política no Brasil, inclusive com a atenuação tanto dos dispositivos autoritários⁴¹ quanto da censura aos meios de comunicação e às produções culturais. Assim, um novo tipo de discurso, ainda que receoso de possíveis retaliações do Estado e de seus agentes, emergia na imprensa e nas salas de cinema, trazendo narrativas de oposição ao regime instaurado desde 1964. É emblemático que o ano de seu lançamento seja também o ano da campanha das DIRETAS JÁ, mobilização suprapartidária que organizou grandes comícios em espaços públicos – alguns deles chegaram a reunir mais de um milhão de pessoas – em apoio ao projeto de Lei que previa restabelecimento do voto direto para a escolha do Presidente da República. É preciso colocar também que o filme de Tandler não é um exemplo solitário desse novo cinema político que se projetou durante a abertura democrática. Naqueles mesmos anos, outros títulos dedicaram-se a uma explícita crítica ao regime e ganharam o direito de circularem em espaços públicos, mesmo que durante a vigência do regime ao qual se opunham. Documentários como “Cabra marcado para morrer” (1984, Eduardo Coutinho) e “Jânio em 24 Quadros” (1981, Luis Alberto Pereira), ou mesmo os títulos de ficção como “Eles não usam black-tie” (1981, Leon Hirszman) ou “Pra frente Brasil” (1982, Roberto Farias) são exemplos de narrativas que assumem franco conflito à memória do regime militar.

⁴¹ SKIDMORE, Thomas. “Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)”. Tradução de Mário Salvino Silva. Paz e Terra. 8.^a edição. Rio de Janeiro. 1988. pág. 409-487. Apesar disso, segundo o próprio Thomas Skidmore, o governo Figueiredo sofreu grandes derrotas no intento de criar uma imagem pública de governo comprometido com a *abertura*: a maior delas foi o atentado a bomba no Rio-Centro, durante as comemorações do dia do trabalhador em 1981. Outra derrota de imagem pública, também significativa, foi a decretação de Medidas de Emergência na região central do país para conter a onda de manifestações públicas pela campanha das Diretas Já, em abril de 1984.

Quanto ao seu conteúdo, “Jango” é uma cinebiografia do ex-presidente João Belchior Goulart, conhecido popularmente pela forma abreviada *Jango*. Sua narrativa é formada majoritariamente por imagens de arquivo – apesar de também conter entrevistas e algumas poucas cenas feitas a partir de tomadas contemporâneas – e nela se traça um perfil bastante afetoso do político gaúcho que fora o último presidente do Brasil antes do golpe de 1964. Há no filme uma clara predileção pelo período compreendido entre 1961 e 1964, embarcando desde as negociações em volta de sua conturbada posse – João Goulart era vice-presidente quando Jânio Quadros renúncia à presidência, projetando o político da até então oposição ao mais importante cargo da política brasileira – e também tratando das tensões políticas que marcaram sua gestão até a catarse de 1.º de abril de 1964. O tratamento dispensando ao período da infância, adolescência ou início da carreira política de João Goulart é breve, servindo mais para que o diretor possa fazer um panorama positivo do legado de outro antigo presidente, Getúlio Vargas. Os últimos anos de vida do João Goulart também são tratados de forma sucinta. O extenso período de exílio no Uruguai, que poderia ser marcado pelos tempos longos e pela falta de ação torna-se uma história paralela ao que mais importava ao diretor tratar nos últimos minutos de seu filme: uma crítica ao legado do período militar que se iniciou em 1964, descrevendo-o como um tempo de autoritarismo, violência e anti-democracia.

Já sobre os curtas-metragens produzidos pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, esses foram realizados cerca de vinte anos antes do longa-metragem “Jango”, em um cenário que antecedeu o golpe de 1964. Seus títulos eram distribuídos como um conjunto de atrações cinematográficas de curta duração que acompanhavam a exibição de longas-metragens. Estavam amparados pela Lei do Complemento de Tela, medida legal que obrigava as salas de cinema a exibir curtas-metragens brasileiros de conteúdo educativo antes de títulos estrangeiros. Essa medida garantiu o sucesso de distribuição desses filmes em âmbito nacional.

Os primeiros anos da década de sessenta também foram palco de disputas políticas intensas, marcadas sobretudo pelo radicalismo de algumas iniciativas individuais e até mesmo de setores da sociedade. Esses embates encontraram ecos não somente nos discursos políticos, nas ações de greves, passeatas ou mesmo em protestos, muitos marcados

pela violência; mas também no cinema documentário que, como muitas outras manifestações, se prestou como forma de representação das culturas políticas em conflito.

Os quinze curtas-metragens do IPÊS – pelo menos aqueles que são conhecidos - foram encomendados e financiados por uma instituição formada majoritariamente por empresários, mas também por militares, jornalistas e acadêmicos. Esses filmes traziam em sua narrativa, sob um viés anticomunista, a discussão sobre questões que, sob uma certa influência do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), seriam os grandes entraves para o pleno desenvolvimento do país⁴².

Nesse período, diversas manifestações culturais articulavam estereótipos de esquerda e direita, proletários e empregadores, divino e profano, rural e urbano, apenas para citar os exemplos mais recorrentes. Essas articulações estão presentes não somente nos filmes do IPÊS, mas também em outras formas de representação vinculadas a determinados engajamentos políticos. Muitas dessas construções esvaziavam a complexidade de episódios, personagens e grupos sociais, apostando na simplificação ou na redução dos projetos políticos adversários a fim de vendê-los mais facilmente como modelos falhos e viciados⁴³. Os curtas-metragens produzidos pelo IPÊS integram-se a esse conjunto de representações propagando um conteúdo altamente desfavorável à gestão do então presidente João Goulart (embora seu nome não seja citado em nenhum momento) e contrários à ascensão de idéias da esquerda política no Brasil⁴⁴. Essa propagação dava-se em um contexto paralelo à expectativa

⁴² O ISEB é normalmente apresentado como um instituto de pensamento e formulações alinhados com a direita política brasileira. Jean-Claude Bernardet, no entanto, apontou a influência de suas formulações para o desenvolvimento do pensamento da esquerda brasileira, que teria influenciado suas representações no Cinema. O ponto é que esses dois pólos políticos adversários tinham muitos traços comuns: acreditavam no espaço rural como a síntese do atraso econômico e social, falavam socioeconomicamente dos excluídos costumeiramente com o termo “massa” e, não raro, os descreviam como um grupo alienado e facilmente manipulado. São muito raras as manifestações de crença no protagonismo da “maioria”, antes que esses não fossem devidamente educados politicamente – os agentes da esquerda e da direita se atribuíam um dever de pedagogia política. E, por fim, outro traço marcante é que o ISEB manifestava entusiasmo com o projeto desenvolvimentista brasileiro. Nesse caso, a adesão de suas teses, tanto pela direita quanto pela esquerda política, era parcial. Sobre a influência do Instituto no cinema brasileiro da primeira metade da década de 1930 ver BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do Povo*. Editora Brasiliense. 1985. São Paulo. Pag. 15

⁴³ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)”. Perspectiva. São Paulo. FAPESP. 2002.

⁴⁴ O reducionismo e as simplificações não eram exclusivos das representações da direita política. Várias manifestações alinhadas com um projeto da esquerda política também apostavam em formas caricaturais de narrativa para engrandecerem seus projetos e darem sentido pejorativo aos alinhamentos políticos adversários. Reinaldo Cardenuto, por exemplo, analisou sob essa perspectiva o discurso dos curtas-metragens da série “Cinco vezes favela”, produzidos pelo CPCE da União Nacional dos Estudantes também no início dos anos sessenta. Já Natália Guerellus, em sua dissertação, aponta como a escritora

pela implementação das Reformas de Base, principal plataforma do governo Goulart, e pela ascensão de políticos como Leonel Brizola, Gregório Bezerra e Miguel Arraes. Mas também se fazia simultaneamente a mobilizações que possuíam empatia pelo IPÊS, como as ocorrências da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, ou as ações do Movimento Anticomunista (MAC), que articulavam publicações de protesto e ações violentas, como o incêndio na sede da União Nacional dos Estudantes⁴⁵.

Cada título do IPÊS desenvolveu-se a partir de um tema específico e independente dos demais, sem que houvesse necessidade de assisti-los em alguma ordem. Com a distribuição feita de forma difusa, não seria possível concebê-los como uma série. Contudo, ainda que possuam temáticas diferentes, todos os curtas-metragens orbitam em torno da mesma questão: a democracia brasileira estava ameaçada pelo crescimento das idéias comunistas no país. A partir desse pressuposto, seus títulos tratam de questões como a região nordeste, a marinha mercante, o incentivo à educação, desenvolvimento industrial, relações saudáveis entre empregados e empregadores, democracia e o direito ao voto, o empreendedorismo brasileiro, entre outros. Algumas temáticas não se apresentam como principais mas estão presentes nos filmes através de referências e pequenas abordagens, como o direito à livre religiosidade, a demagogia como um mau da política brasileira, as Forças Armadas como um espaço de virtudes a serem seguidas, e uma crítica ao radicalismo com que a política brasileira era conduzida – ainda que, sob certa perspectiva, esses filmes estivessem justamente estimulando esse cenário de polarização.

Assim, contando com um forte trabalho de trilha-sonora e um locutor bastante enfático, os filmes do IPÊS constroem um Brasil mergulhado em um cenário de caos social, político e econômico, onde aqueles apontados como os bons exemplos (identificados de forma geral como “os homens de empresa”), estão sendo ignorados, erroneamente vilanizados, em nome de um projeto de igualdade socioeconômica que, segundo essas narrativas, significou o cerceamento da liberdade, a escassez de recursos e o patrulhamento do pensamento.

cearense Rachel de Queiroz foi posta diante de um patrulhamento ideológico por parte da comunidade da esquerda política brasileira, tendo sido orientada a alterar o conteúdo dos rascunhos de seu livro “João Miguel” (1932) por conta de traços de preconceito contra a classe operária. Acabou expulsa do Partido Comunista por ter se negado a fazer as tais alterações. Ver GUERELLUS, Natália de Santana. *Rachel de Queiroz: regra e exceção (1910-1945)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011. pag. 45

⁴⁵ MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. Opus. cit. pag. 154-160

1.2 - Imagens de arquivo

“Jango” e os quinze curtas-metragens do IPÊS utilizam-se largamente de imagens feitas por outros filmes, também de fonogramas e fotografias produzidas e captadas para outras finalidades que não de servirem para essas produções. No caso de “Jango”, as tomadas realizadas em campo pela própria direção são minoria, sendo o filme praticamente todo feito a partir desses planos migrantes. Já nos curtas-metragens dirigidos por Jean Manzon e Carlos Niemeyer para o IPÊS, há um equilíbrio maior entre tomadas produzidas pela imersão de suas equipes em campo e aquelas advindas da consulta a acervos de imagem ou mesmo da reutilização de trechos produzidos por eles mesmos – tanto que é muito comum perceber que alguns planos realizados pelas equipes de Manzon e Niemeyer retornam em diferentes filmes produzidos pelo Instituto.

Assim, a primeira observação que faço a respeito dessas produções é que, muito embora usufruam de imagens de arquivo, elas o fazem de forma distinta. Sobre essas diferenças, por exemplo, enquanto “Jango” é reconhecido como um representante da tradição do cinema de arquivo no Brasil, por outro lado, desconheço autor que tenha estendido essa mesma identidade aos filmes do IPÊS. Mas qual seria a razão dessa diferença de percepção? Usar imagens de arquivo não seria o elemento de identidade dessa tradição cinematográfica? Sobre esse assunto, o Arquivo Nacional brasileiro iniciou no ano de 2001 a organização de um festival conhecido como *Recine*, evento anual destinado a promover narrativas audiovisuais que apostam na linguagem do arquivo. O critério de seleção usado em 2011 dita que os filmes inscritos teriam de ter, no mínimo, 30% de seu conteúdo construído a partir desses planos migrantes. Se considerássemos os curtas-metragens do IPÊS como uma única produção, eles estariam completamente em acordo com as regras do festival, uma vez que sua taxa de utilização de imagens e sons provenientes de outras narrativas é de aproximadamente 40%, embora, importante ressaltar, dentro dos títulos ipesianos, haja tanto aqueles que não utilizam uma única tomada migrante, como os que são integralmente compostos de imagens de arquivo. O tocante nesse argumento é problematizar a tentativa de

identificar a tradição do cinema de arquivo por meio de um critério quantitativo (como, por exemplo, determinar um percentual mínimo de utilização desses fragmentos).

Para a finalidade desse trabalho, considero como imagens de arquivo aquelas unidades audiovisuais presentes em determinados filmes e demais produtos midiáticos, desde que construídas a partir de uma linguagem cinematográfica (programas de televisão, vídeo-clipes, novelas e demais formatos), mas que não foram produzidas originalmente para a produção em que se encontram. A partir dessa proposta, é possível destacar os dois movimentos mais importantes para a transformação desses registros em imagens de arquivo: a migração e a resignificação. As outras características normalmente atribuídas a essas unidades parecem mais dependentes dos casos particulares em que se manifestam.

Existem outras possibilidades, claro, de conceituar imagens de arquivo, ainda que cada uma delas traga problemas quanto aos seus limites de permissividade e abrangência. Inclusive, esta que acabei de propôr. Talvez por essa razão, a bibliografia levantada sobre o tema não invista nessa conceituação. A mais notória contribuição para a reflexão a cerca da reutilização de peças audiovisuais em diferentes filmes, feita por Jay Leyda, tem como objetivo não a reflexão sobre as imagens de arquivo mas sobre a tradição cinematográfica que surge a partir de seu uso. Ela vai denominá-la como “filmes de compilação”, sem deixar de fazer ressalvas quanto as dificuldades de caracterizar toda uma tradição cinematográfica, sem incorrer em generalizações descuidadas⁴⁶. Mais adiante, no terceiro capítulo, trato mais detalhadamente do tema, inclusive, apontando problemas que podem surgir a partir dessa denominação que Leyda considerou a mais apropriada, ou a menos inapropriada. De qualquer forma, evitar conceituações para imagens de arquivo e buscar tratar do cinema que surge a partir de seu uso já aponta que Jay Leyda tinha a sensibilidade de não ditar critérios tão quantitativos e normativos para esses filmes. A forma como estruturou sua obra, buscando tratar da formação e da perpetuação dessa vertente do cinema, mostra que a historiadora percebeu que não era a presença da imagem de arquivo que fazia a natureza desses filmes, mas a linguagem que se desenvolveu a partir da migração e resignificação dessas tomadas.

Antes de avançar, dedico-me um pouco a tratar das implicações a respeito de uma conceituação para imagens de arquivo. Primeiro, esse termo é uma catacrese – figura de

⁴⁶ LEYDA, Jay. “Films beget films: a study of the compilation film”. Hill & Wang, New York. 1971

linguagem do português que se caracteriza por usar palavras em sentido conotativo, muitas vezes por associações de ideias, para descrever objetos e ações. Inicialmente, o substantivo *imagens*, certamente, não se refere somente ao campo da visualidade. Dentro desse universo cabem fotografias, registros sonoros, trechos de filmes, documentos e objetos transformados em registros visuais ou auditivos, ou quaisquer outros elementos que possam ser fixados nessa camada bidimensional que, hoje, compreendemos como o quadro do cinema.

Já a idéia contida dentro da expressão *de arquivo* se refere à concepção de que esses registros não foram feitos a partir da imersão da equipe em campo. Na verdade, essa explicação ainda possui algumas carências pois, em algum momento, alguma equipe teve que estar em campo para registrar essa imagem que será usada posteriormente de forma distinta. Em geral, os rolos de filmes antigos eram guardados em grandes depósitos e a maneira habitual com que cineastas tinham acesso as tomadas feitas outrora ou por outros autores era sua imersão nesses depósitos (em oposição a idéia de imersão em campo). Daí, a expressão *imagem de arquivo* acaba sintetizando substantivos e adjetivos mais complexos, abrangendo um conjunto de elementos muito maior do que somente registros visuais depositados em acervos. Mas foi com essa denominação que essa ferramenta se perpetuou no vocabulário cinematográfico.

Nos parágrafos acima, propus uma forma bastante abrangente de pensar nessa unidade comumente chamada de imagem de arquivo. Isso implica em três desconstruções importantes. Primeiro, não busquei refletir sobre ela a partir de sua distância com o passado. Para ser uma imagem de arquivo ela precisa ser registrada há quanto tempo atrás? Duas décadas? Um ano? Pelo menos um dia? Seria uma proposição muito normativa e acabaria caindo nas mesmas questões que envolvem a chamada *História do tempo presente*, que ainda debate com outras vertentes “quando” começa o seu objeto⁴⁷. Ao não colocar o passado como marca de identidade dessa unidade, busquei distinguir a tradição do cinema histórico com a dos filmes de arquivo. Isso me permitiu reconhecer as principais razões das diferenças narrativas entre “Jango”, um filme claramente voltado para a crônica de eventos ocorridos no

⁴⁷ Sobre os debates envolvendo as definições e limites dos objetos que envolvem a História do Tempo Presente, ver : Rémond, René. “Algumas questões para o alcance geral à guisa de introdução” in FERREIRA, Marietta de Moraes e AMADO, Janaína (org). *Usos e abusos da História Oral*. Fundação Getúlio Vargas. 8.ª edição. Rio de Janeiro. 2006. pag. 203 -210; também PASSERINI, Luisa. “ A 'lacuna' do presente”. Idem. pag. 211-214 e CHARTIER, Roger. “A visão do historiador modernista”. Idem. pag. 215-218.

passado, e dos curtas-metragens do IPÊS, que concentram seus enredos em eventos e teses pertencentes a sua temporalidade.

Em segundo lugar, também não vinculei essa unidade à questão da autoria (ou não-autoria) da imagem. Ela não precisa necessariamente ter sido feita por outra equipe, ou outro diretor, mas sim ter sido realizada para outra finalidade. Dessa forma, incluí no rol de filmes que usam imagens de arquivo aquelas produções que redescobriram dentro do próprio acervo algumas tomadas que acabaram servindo para outros projetos. Essa postura não apenas qualifica como imagens de arquivo muitas das tomadas feitas por Jean Manzon e Carlos Niemeyer que, costumeiramente, utilizavam o mesmo plano em até três filmes diferentes; mas também de outros autores, cujo o exemplo mais notável talvez seja “Cabra marcado para morrer” (1984) de Eduardo Coutinho. O documentarista paulista, radicado no Rio de Janeiro, reutilizou imagens que foram feitas por ele e sua equipe para um longa-metragem de ficção em 1964 (projeto abortado por conta da eclosão do golpe militar), para, no fim, compor um documentário lançado em meados dos anos oitenta.

Por fim, nessa proposta, a concepção de imagem de arquivo não está vinculada à idéia de cinema documentário. Ainda que os principais filmes de que trato nessa dissertação façam parte do que se convencionou chamar de cinema do real, essa unidade também está presente em filmes de ficção, embora, normalmente cumpra um papel distinto nesses filmes. Ao longo da dissertação darei exemplos de como tomadas encenadas são utilizadas em documentários como arquivos – em “Jango”, por exemplo, são utilizados trechos do longa-metragem soviético “O Encouraçado Potemkin” (1925) de Sergei Eisenstein. Também em filmes de ficção a presença de tomadas de arquivo não é tão extraordinária, ora fazendo uso de tomadas de outros filmes de ficção, ora utilizando imagens originalmente presentes em documentários.

Em qualquer um desses três casos que aponte, a relação entre realizador e a imagem de arquivo não difere muito dos exemplos mais clássicos dessa tradição. Em todos, o diretor, ou o montador ou o pesquisador precisam encontrar – ou lembrar da existência – de registros visuais que cumpram casualmente as expectativas da montagem. Inclusive nos casos em que um determinado autor está reutilizando imagens feitas por ele mesmo em um projeto anterior, elas dificilmente cumpriram uma *decóupage* ou um planejamento que visasse a esse novo filme. Justamente por isso, as principais operações que se dão sobre esses

registros são a migração e a modificação de seu sentido original, de modo que possam se adequar à nova narrativa para qual se transferem.

Por fim, migração e resignificação são as duas etapas básicas dessa linguagem que parecem se repetir em todos os casos estudados, mesmo quando não se transcorreu muito tempo desde que tais registros foram feitos, ou quando um determinado realizador reutiliza as imagens produzidas por ele mesmo, ou, por fim, quando as migrações desses registros ocorrem entre ficções e documentários.

O professor e crítico Jean-Claude Bernardet, ao tratar do tema da migração de planos entre diferentes filmes, esvazia um pouco a necessidade de sabermos os sentidos que tais imagens possuíram no primeiro filme em que foram utilizadas. Ao descrever os caminhos percorridos por alguns planos presentes em três ou quatro diferentes projetos cinematográficos, destaca que pensar em imagens de arquivo é pensar no uso, na resignificação e não tanto nas mudanças a que tais registros foram submetidos em relação ao seu ato original⁴⁸. Os processos envolvendo a pesquisa, as negociações em torno da obtenção das imagens e as saídas encontradas por realizadores diante de alguns obstáculos também parecem um campo interessante para estudar essa linguagem. Ainda que sejam eventos externos ao filmes, eles acabam influenciando decisivamente a narrativa. Contudo, não raro, o plano migrante não revela sua fonte ou seu sentido original para seu novo realizador, sendo tão somente uma imagem-índice para aqueles que entram em contato com ela. Mesmo os diretores e produtores que possuem uma trajetória dentro da tradição do cinema de imagens de arquivo⁴⁹, nem sempre têm ciência da obra de onde estão retirando esses planos cinematográficos. Esse desconhecimento, no entanto, não parece ser impeditivo para que essas tomadas possam continuar perpetuando-se em outros filmes, com novos sentidos.

Por estar de acordo com o que sugere o professor Bernardet, meu caminho ao longo da dissertação não é o de apontar as origens de cada tomada presente em “Jango” ou nos curtas-metragens do IPÊS, identificando seus autores originais e as narrativas de que

⁴⁸ BERNARDET, Jean-Claude. “A migração das Imagens” In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. 2.ª edição. São Paulo. Summus. 2004. pág. 69-81

⁴⁹ A introdução do livro de JAY LEYDA traz um ensaio sobre as dificuldades em apostar em uma denominação para essa categoria de filmes, sem incorrer em generalizações que acabem por induzir concepções bem equivocadas sobre essa tradição dentro do cinema documentário. Ver em LEYDA, Jay. Opus cit. 9-10.

fizeram parte antes de migrarem para esses filmes. Esse exame minucioso plano-a-plano pode ser interessante em um estudo com outros propósitos; mas para as finalidades desse trabalho, preferi tratar de suas narrativas como um todo – buscando responder como se desenvolveram esses discursos feitos a partir de imagens de arquivo – e tratar de alguns casos particulares de migração e resignificação em razão de sua representatividade.

No caso do filme de Tendler, para rastrear as origens de cada plano presente no longa-metragem seria preciso identificar pelo menos vinte diferentes fontes que foram utilizadas, entre filmes, cinejornais, programas de televisão e fotografias de jornais. Já os filmes do IPÊS parecem lidar com uma variedade menor de fontes, a julgar pela análise de seus curtas-metragens e por documentos encontrados por pesquisadores que já haviam trabalhado com a obra de Jean Manzon ou Carlos Niemeyer. Em qualquer um dos casos, o trabalho de pesquisa (migração) não deixou muitos vestígios de seus passos, negociações e fontes. Em “Jango” ainda foi possível conversar com alguns profissionais que trabalharam no projeto, além do próprio diretor. Mas a falta de uma documentação que desse conta das negociações e contratos para a obtenção de imagens, e as dificuldades inerentes aos depoimentos feitos sobre um trabalho executado há mais de vinte e cinco anos foram grandes obstáculos para a construção de um panorama preciso da atividade da pesquisa cinematográfica.

No caso dos filmes do IPÊS a dificuldade foi ainda maior pois já não há mais a possibilidade de entrevistar os profissionais que participaram desses curtas-metragens, e a documentação existente dá conta de um único contrato dessa natureza, que previa trocas de imagens com uma produtora de cinejornais italiana. Não é possível inferir que todos os movimentos de trocas de imagens feitos por Manzon tenham sido feitos exclusivamente por esse canal, nem mesmo no caso de obtenção de registros internacionais. Era bastante comum nesse período que empresas produtoras de cinejornais promovessem um grande escambo de imagens entre si através de negociações que não se registravam em autos.

Ainda sobre os filmes do IPÊS, foi muito importante o acesso aos trabalhos desenvolvidos por Marcos Corrêa, Reinaldo Cardenuto e Maria Leandra Bizello. Além de suas análises que, importante ressaltar, não se concentram nos fluxos de imagens e sentidos de suas imagens; os três preservaram em seus anexos documentos importantes que dão conta do trabalho e da gerência de negócios de Jean Manzon a frente de sua produtora de

cinéjornais e filmes institucionais – fontes que não foram mais encontradas quando tive a oportunidade de ir aos mesmos centros de pesquisa que eles consultaram anos atrás. Por mais que esteja ciente de que essa documentação não é representativa quanto ao volume de migrações promovidas pela produtora, ela confirma algumas práticas correntes e serviu para a construção de um modelo de negócios de troca de imagens.

Por fim, nos casos em que irei trabalhar, imagens provenientes de fontes diversas, e muitas vezes sem consentimento de seus autores originais, migraram para filmes que tinham a política como um principal cenário de acontecimentos. Jay Leyda trata do tema apontando essa quase vocação dos filmes de arquivo. Os outros trabalhos que levantei sobre essa linguagem, curiosamente, também tratam da migração de imagens dentro do cinema político. E por fim, mesmo esse trabalho que escrevo também está imerso nessa perspectiva. Contudo, acredito que a maior razão para essa reincidência seja o privilégio de que a pauta política sempre gozou, sendo ainda hoje, tema preferencial dos registros cinematográficos. As imagens encontradas com mais abundância em arquivos e acervos são as tomadas, fotografias e fonogramas do político, existem mais filmes de arquivos sobre o universo político.

No caso dos curtas-metragens do IPÊS, curiosamente, há poucos registros que, descolados de suas narrativas, poderiam servir como índices do espaço político: praticamente não há imagens de parlamentares, sessões legislativas ou símbolos do poder institucional. As câmeras dirigidas por Niemeyer e Manzon dedicaram-se preferencialmente a realizar registros da produção industrial brasileira, tomadas do desenvolvimento urbano das grandes metrópoles, da aplicação de recursos tecnológicos no campo, de profissionais em pleno exercício de suas atividades. Há também inúmeros registros que marcam a exclusão socioeconômica do país, como pedintes urbanos, ou famílias de camponeses famintos e desnutridos no espaço rural brasileiro. As tomadas que possuem o espaço político como cenário principal, em geral, são justamente aquelas que migraram de outras narrativas.

Contudo essa relação quantitativa não se traduz em temática quando analisamos esses filmes. Através de articulações de planos, trilhas-sonoras e locuções, o político permanece como espaço principal de ação e reflexão desses curtas-metragens. A partir do

que o professor Rodrigo Patto de Sá Motta identificou como iconografia do anticomunismo⁵⁰, foi possível apontar como articulações entre imagens desconexas produziram um conteúdo que se caracteriza por descrever, de forma pejorativa, os movimentos e personagens da esquerda política brasileira, muitas vezes apostando em ligações sígnicas que remetem a valores pouco apreciados pela sociedade. Há, no arranjo de imagens migrantes dentro dos curtas-metragens do IPÊS, um evidente compromisso com a cultura política do anticomunismo.

De forma análoga, “Jango” também executa ações narrativas que buscam modificar o sentido político das imagens a que se teve acesso. Se por um lado, o longa-metragem faz um uso proporcionalmente maior de registros que mostram parlamentares, atividades legislativas, símbolos do poder institucional e mesmo ações políticas indiretas – como as tomadas que mostram reuniões do Alto Comando do Exército – sua narrativa não fica atrás em relação ao IPÊS em estratégias que buscam dar a essas imagens novas conotações e sentidos. O encadeamento narrativo, trilha-sonora e locução – além do próprio contexto político no momento de seu lançamento – são fundamentais para seu objetivo. Por exemplo, imagens que denotavam a força e eficiência do regime militar em combater “os inimigos da pátria” no fim dos anos sessenta: o corpo do professor Carlos Marighela estendido na poltrona de um veículo, ceifado de balas em uma ação que culminou com sua morte em Belo Horizonte, ou a prisão de dezenas de estudantes no congresso clandestino de Ibiúna; registros feitos originalmente para celebrar o sucesso do regime, mudam de conotação nos anos posteriores. Na década de 1980, essas imagens já significaram autoritarismo, violência e truculência do Estado diante de manifestações de oposição.

O compromisso de Tandler ao articular planos, fonogramas e fotografias que conseguiu reunir por anos é, principalmente, com círculos de valores que promoviam diferentes perspectivas daquelas perpetuadas pelo regime instaurado desde 1964. Muitos dos registros de que fez uso foram feitos, inclusive, por aqueles que celebravam o governo dos generais-presidentes, inclusive, o próprio IPÊS. Mas, se existe alguma marca que revele o sentido original dessas imagens – ou a intenção daqueles que a realizaram ou submeteram-nas pela primeira vez há alguma audiência – essa “marca” não foi capaz de se impôr sobre os anos e nem sobre as narrativas que foram reutilizando essas imagens. Ao fim, acabaram

⁵⁰ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. opus. cit. Pág. 89 - 131

também servindo como elementos contribuintes a filmes comprometidos com a memória dos grupos que combateram a ditadura militar.

1.3. - Cultura Política e o Anticomunismo

Projetando dessa forma, *memória* e *cultura política* são conceitos chaves para o desenvolvimento dessa dissertação. São esses os pressupostos que orientam a análise dos filmes que se segue, e a perspectiva que lanço sobre o fenômeno da migração e resignificação das imagens dentro do cinema documentário brasileiro. Sem ignorar, é claro, que também seriam possíveis outras abordagens para tratar desses mesmos filmes. *Memória* e *Cultura Política* não são formas privilegiadas de enxergar os trabalhos de Tandler, Manzon e Niemeyer, mas sim um enquadramento que me permitiu enxergar seus títulos, feitos com a distância de mais de vinte anos, relacionando-os com o contexto político em que estavam inseridos e seus engajamentos nesses cenários.

Para a finalidade desse trabalho, inclusive, o conceito de *cultura política* pode ser fragmentado em duas balizas fundamentais. A primeira, relativamente mais fácil de ser identificada, localiza-se na década de 1960 e está vinculada aos curtas-metragens do IPÊS. São as representações do anticomunismo brasileiro, descritas e categorizadas pelo historiador mineiro Rodrigo Patto de Sá Motta, minha principal referência sobre o tema⁵¹.

A segunda baliza é mais dificilmente identificada: as representações do movimento de redemocratização brasileiro ocorrido nos anos oitenta. Aqui as referências são mais fragmentadas e, justamente por isso, não são tão claras as noções de identidade que nos permitem apontar uma única cultura política que estivesse, de forma hegemônica, produzindo representações e discursos de oposição ao regime militar. Ainda que o movimento pela redemocratização tenha atingido grandes proporções em meados dos anos oitenta, ele parece ser marcado pela heterogeneidade e por lideranças difusas⁵². Por um lado,

⁵¹ MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. “Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)”. Editora FAPESP. Perspectiva. São Paulo. 2002

⁵² Algumas análises dão destaque para a posição de liderança do PMDB, especificamente do deputado Ulysses Guimarães ou do senador Tancredo Neves. Por um lado, é uma perspectiva que esvazia

é possível identificar com alguma facilidade os adversários políticos do filme “Jango”, mas por outro lado, qual seria a cultura política a que o longa-metragem de Silvio Tendler está vinculado? Assim como outras manifestações culturais e políticas de sua época, “Jango” tem como marca um discurso que, além de vilanizar o regime militar, busca construir um ambiente de convivência harmoniosa entre as várias correntes políticas que assumiram o papel de questionadoras do regime.

A fim de construir um panorama do universo político e cultural brasileiro dessa década, marcada essencialmente pela produção de representações que buscavam harmonizar ideologias contrárias à perpetuação do regime, lancei mãos de autores como Carlos Fico⁵³ e no trabalho de história oral coordenado por Maria Celina D’Araujo e Gláucio Ary D. Soares⁵⁴. Além desses, também trabalhei com a análise dos documentos de censura emitidos pela Portaria de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal a respeito dos filmes lançados nos anos oitenta. Esses documentos, devido ao grau de detalhes em alguns de seus pareceres, permitiram-me identificar que constrangimentos alguns dos filmes censurados (ou que passaram por processos de censura) causavam ao regime militar. Inclusive, “Jango”.

Esse campo de estudos da Cultura Política, relativamente recente dentro da historiografia⁵⁵, concebe o “político” como um espaço de identidades suficientemente complexas, consolidadas e capazes de gerar representações próprias e práticas que promovem e perpetuam a identidade de um grupo. Para tanto, desenvolveu-se a concepção

demasiadamente o papel de lideranças mais vinculadas aos movimentos populares (como o Sindicato dos Trabalhadores de São Bernardo do Campo ou alguns movimentos eclesiais, apenas para citar exemplos). Por outro lado, dado o perfil heterogêneo do PMDB, o fato do partido e dois de seus líderes, que tinham profundas diferenças, serem apontadas como lideranças desse movimento já sugere a falta de um alinhamento ideológico que tenha se sobressaído durante o fim do regime militar. Ver KOTSCHO, Ricardo. “Explode um novo Brasil: diário da campanha das diretas já”. Editora Brasiliense. e LEONELLI, Domingos e OLIVEIRA, Dante de. “Diretas Já: 15 meses que abalaram a ditadura”. 2.ª edição. Editora Record. Rio de Janeiro. 2004

⁵³ FICO, Carlos. “Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar”. Rio de Janeiro. Record. 2000

⁵⁴ D’ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio Ary D (org). *A volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro. Relumê-Dumará. 1995 (+ Celso Castro).

⁵⁵ O mesmo termo tem circulação dentro da Ciência Política sob outras acepções já há muitas décadas. Segundo Serge Berstein, os primeiros textos que trazem “cultura política” como um conceito consolidado dentro da historiografia datam do princípio da década de 1990. Ainda que reconheça que o germe do pensamento que desenvolveu esse conceito na História começa ainda na década de 1960 com René Rémond – o que, acredito, não descaracteriza minha afirmativa de tratar-se de uma construção teórica recente.

de *família política*, articulada por Serge Berstein e Jean-françois Sirinelli, para sustentar a hipótese do “político” como um espaço de reconhecimento e identidade⁵⁶. Esse conceito, então, guarda semelhanças com categorias clássicas do estudo cultural como as identidades étnicas, nacionais ou de classe, suportando inclusive eventos coletivos como ritos e tradições – os mesmos que E. P. Thompson soube transpor de Emile Durkheim para tratar de uma identidade do operário inglês na Inglaterra do século XVIII⁵⁷.

O conceito de *família política* supõe um grupo que compartilha afinidades políticas e que, através da recorrência de representações, articulações coletivas, práticas e outras ações de natureza simbólica, seria capaz de constituir-se como uma identidade consolidada, apta a produzir uma cultura própria. A *família política* seria uma construção bem mais ampla, por exemplo, que um partido político ou um movimento social, e buscaria dar conta de diacronias e permanências comuns em quaisquer culturas. Não seria possível, assim, questionar esse conceito apontando para mudanças históricas de plataformas políticas, ideologias ou perfis de sua composição. A família política se estrutura mais como uma força magnética de identidade do que como uma agremiação de princípios. Outra crítica pouco razoável é aquela que concebe “cultura” como um espaço monoidentitário onde o reconhecimento é feito exclusivamente pelo não-pertencimento a outros grupos. A possibilidade de identidades transversais é razoável e permite que indivíduos pertençam a diversas identidades, inclusive algumas excepcionalmente rivais. Afinal, para permanecer no exemplo da historiografia inglesa, o operário europeu do século XIX descrito por autores como Thompson ou Hobsbawm possuía uma identidade de classe, mas também uma identidade nacional, uma identidade religiosa, uma identidade de gênero... Identidades transversais podem também guardar contradições, o que não é uma anomalia, considerando que tratamos de uma força magnética de identidade e não de princípios.

Em geral, as críticas feitas em relação a concepção de *Cultura Política* parecem revelar menos suas falhas teóricas e mais as singularidades do político em relação a outras formas de identidade. Pertencimentos efêmeros, identidades formadas em cima de eventos prosaicos ou a migração de indivíduos e representações entre culturas políticas, muitas vezes,

⁵⁶ BERSTEIN, Serge. “Culturas políticas e historiografia” in AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo e QUADRAT, Samantha (org). *Cultura Política, memória e historiografia*. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 2009. pág. 29 – 44.

⁵⁷ THOMPSON, E.P. “Formação da classe operária”. Paz e Terra. 4.ª edição. 1997

adversárias⁵⁸ são ocorrências também perceptíveis ao tratarmos de etnias, agrupamentos de classe, nações, gênero... o que chama atenção ao tratarmos especificamente de cultura política, entretanto, é a rapidez e a recorrência desses fenômenos.

Por fim, a concepção de família política tem dimensões incertas sendo que, sobre o tema, por mais uma vez, Berstein alerta sabiamente que não devemos confundir seus limites com organizações como a de um partido político⁵⁹. É possível argumentar que algumas tradições políticas mais macroscópicas como o fascismo, o abolicionismo, o liberalismo ou o monarquismo sejam exemplos mais facilmente localizados e identificados. Porém, existem casos mais delicados, como a dificuldade de perceber os limites de uma cultura política democrática. Durante as décadas de 1960 e 1980, apenas para atermo-nos no recorte cronológico desse trabalho, esse conceito foi capaz de reunir sob o mesmo significante uma série de práticas políticas e identidades conflitantes. Grupos políticos absolutamente adversários nas décadas de 1960 e 1980 hastearam a bandeira da democracia como um valor de sua identidade. Ficaria a pergunta: quais deles realmente possuíam legitimidade para tanto?

Por exemplo, os filmes do IPÊS, ao mesmo tempo que podem ser classificados como representações dos grupos entusiastas do regime autoritário que surgiria em seguida, também estão recheados de discursos que, ao menos no plano verbal-sonoro, são sentenças pró-democráticas. No Brasil pré-1964 e também posteriormente, percebe-se um esforço enorme desses grupos em agregar para si, de forma exclusiva, a representação de “democracia” e vincular aos grupos adversários toda acunha de representações do oposto ou dos valores anti-democráticos. Em síntese, há uma disputa pela memória da democracia, cujo marco seria a luta contra os regimes fascistas da Segunda Guerra Mundial. Nesse quadro, parece pouco frutífero trabalhar a democracia como uma cultura política, buscando identificar nessa categoria uma identidade com alguma consolidação. Em 1960 ou em 1980, democracia foi justamente um espaço de disputas entre diferentes culturas políticas.

⁵⁸ BADIE, Bertrand apud BERSTEIN, Serge. Opus. Cit. Pág. 32

⁵⁹ BERSTEIN, Serge. Opus.cit. Ainda assim, acho que Berstein cai em contradição ao colocar o “partido político” como uma forma de organização avançada dentro da evolução de uma cultura política, possível apenas após um certo grau de maturidade (pág. 37). Ainda que durante a leitura de todo o artigo ele insista em afastar a concepção de “cultura política” das estruturas institucionais existentes no sistema democrático, parece que nesse trecho, ele acaba articulando um argumento usando o sistema político em que vive como referência.

Como já adiantei, a fim de realizar a análise do discurso dos curtas-metragens do IPÊS como manifestações de uma determinada cultura política, localizei seu lugar de fala a partir das descrições do movimento anticomunista no Brasil. Foi uma eleição um tanto quanto arbitrária pois poderiam ser localizados traços de outras culturas políticas em seus filmes. Mas essa escolha convinha ao recorte desse trabalho, primeiro pela intenção de realizar uma análise política sobre essas produções, e também por haver material que mapeava o anticomunismo brasileiro como um espaço de tradições, representações e rituais. O trabalho de Rodrigo Patto de Sá Motta, que já mencionei anteriormente, apresenta essa cultura política como uma estrutura dotada de marcos históricos, eleição de personalidades, episódios míticos, simbolismos, rituais, agregações, práticas, transformações e até mesmo uma iconografia própria (seu trabalho não trata de filmes, mas há pelo menos um capítulo a tratar exclusivamente de imagens)⁶⁰. O quadro apresentado pelo historiador mineiro é extremamente rico, permitindo a observação de um engajamento político que atravessou gerações, sob argumentações diferentes, promovendo sim um sentido de identidade. O nível de detalhes levantado em seu trabalho permite não apenas que se localize os elementos desse discurso dentro dos filmes do IPÊS, mas também que identifiquemos a quais subdivisões do ideário anticomunista esses filmes se vinculam.

No entanto, algumas ponderações para seguir esse caminho são importantes. Como coloquei anteriormente, os filmes do IPÊS também trazem traços de outras culturas políticas. É o que foi tratado anteriormente, quando falei de identidades múltiplas e transversais – esses filmes não comportam apenas uma forma de engajamento. Isso porque tanto seus autores quanto também espectadores não estabelecem empatias com determinadas identidades de forma exclusiva. Além da adesão ao anticomunismo, apenas para tratar do exemplo mais evidente, os filmes do IPÊS possuem traços fortes de uma ideologia ligada ao liberalismo econômico e de uma concepção desenvolvimentista da sociedade. Uma concepção nem sempre apreciada por todos os grupos que mantinham empatia pelo anticomunismo nos anos sessenta.

Já sobre a cultura política dos anos oitenta, como dito anteriormente, foi particularmente difícil conceber uma estrutura teórica sólida para qualificar um grupo de

⁶⁰ MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. Opus. Cit.

representações tão heterogênea. “Jango”, por exemplo, faz parte de um conjunto de manifestações culturais imerso em um cenário marcado pela aglutinação de grupos que, até pouco tempo antes, se apresentavam como adversários políticos. Além do que já foi apontado, a década de 1980 no Brasil também foi marcada por um revisionismo histórico a respeito dos anos imediatamente anteriores⁶¹, um processo que tomou conta de vários setores da sociedade. Todas essas características têm reflexos no longa-metragem de Silvio Tendler, e em outros tantos filmes políticos lançados no mesmo período, o que dificulta o mapeamento das adesões políticas a que esses filmes se vinculam. Nesse período, por exemplo, termos como “golpe” e “revolução” estão no auge da disputa do novo vocabulário político brasileiro. É possível encontrar filmes, entre documentários ou ficções, que se posicionem como oposição ao regime e se refiram aos acontecimentos de 1.º de abril de 1964 como “revolução”.

Outro desafio para identificar uma cultura política durante a análise de “Jango” é o fato de sua narrativa se reportar quase que integralmente ao passado, o que torna menos evidentes as formas de engajamentos próprias de sua década. Seguindo a linha de pensamento do historiador Marc Ferro, e de tantos outros que se dedicaram a tratar das relações entre História e Cinema, um filme é sempre uma representação de seu tempo. Mesmo que seu roteiro esteja tratando de um período no passado ou de países e comunidades estranhas aos realizadores, a narrativa cinematográfica é uma leitura do seu lugar se fala (no tempo e no espaço)⁶².

Enquanto a literatura que trata do cenário político brasileiro durante a década de 1960 é bastante rica, o mesmo não ocorre quanto à década de 1980. Trabalhos como os de Jorge Ferreira⁶³ ou de Marieta Morais de Ferreira⁶⁴, por exemplo, são ótimos caminhos para

⁶¹ Segundo a historiadora Maria Helena Capelato, essa foi uma marca presente em toda América Latina durante a década de 1980 que, simultaneamente, desarticulava seus regimes militares e promovia a ascensão de discursos dos grupos oprimidos por esses regimes. Ver CAPELATO, Maria Helena. *Opus cit.* pag. 10-33

⁶² Aqui trato do conceito de “ZEITGEIST” (“espírito do tempo”, em alemão, que tão bem sintetiza o que estou tentando dizer). A origem do termo é de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, mas eu tive contato com ela através de Jacques Le Goff e Peter Burke.

⁶³ FERREIRA, Jorge. “Entre o comício e a mensagem: o presidente João Goulart e a crise de março de 1984” In AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo e QUADRAT, Samantha (org). *Cultura Política, memória e historiografia*. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 2009.

⁶⁴ FERREIRA, Marieta de Morais (org). *João Goulart: entre a memória e a História*. Rio de Janeiro. FGV. 2006

compreender a atmosfera política e social dos temas tratados por “Jango” ou mesmo pelos curtas-metragens do IPÊS. Mas esses mesmos trabalhos não chegam a tratar das questões correntes durante a fase final do regime militar, período quando justamente foi lançado o longa-metragem de Tandler.

É importante destacar que a década de 1980 foi um momento em que o cinema documentário brasileiro costumeiramente se reportou ao passado recente em várias obras, inclusive apostando em diversos títulos de cinebiografias de personagens da política brasileira: “Anos JK” (1980) do próprio Silvio Tandler, “Revolução de 30” (1980) de Silvio Back, “Jânio a 24 quadros” (1981) de Luiz Alberto Pereira e “O evangelho segundo Teotônio” (1984) de Vladimir Carvalho são alguns dos exemplos mais evidentes dessa recorrência. Nos anos que se seguiram ao lançamento de “Jango”, pelo menos outras duas obras com o mesmo recorte foram lançadas: “Céu Aberto” (1985) de João Batista de Andrade e “Muda Brasil” (1985) de Paulo Thiago, cinebiografias do então recém falecido presidente Tancredo Neves. No segundo capítulo, vou aprofundar o tema e proponho que a preferência pelo espaço político-institucional e pelas cinebiografias se tornou uma marca da produção de documentários dessa década.

Diante disso, a respeito da década de 1980 e dos conflitos entre diferentes culturas políticas durante os últimos anos do regime militar, a literatura ainda carece de obras que mapeiem tendências políticas do período e se dediquem a identificar uma família política sólida. A julgar pela bibliografia levantada, quantitativamente, as décadas de 1960 e 1970 despertam mais interesse daqueles que se dedicam a estudar o regime militar brasileiro do que seu crepúsculo ocorrido durante a década de 1980. As principais referências desse período, além dos já mencionados trabalhos de Carlos Fico, Maria Celina D’Araújo e Gláucio Ary D. Soares, também incluem Maria Thereza Negrão⁶⁵, sobre as representações jornalísticas durante a campanha das Diretas Já, e a cientista política Ruth Coullier⁶⁶ que, em uma perspectiva macroscópica, tratou das formas de organização política da América do Sul e do Leste Europeu durante sua redemocratização. Contudo, infelizmente, todos esses trabalhos ainda tangenciam o tema das culturas políticas durante a fase de redemocratização brasileira.

⁶⁵ MELLO, Maria T. Ferraz Negrão. “O espetáculo dos moradores do símbolo: a mobilização por “diretas já” da perspectiva de Brasília/1984”. Tese de Doutorado. ECA/ USP. São Paulo. 1987.

⁶⁶ COLLIER, Ruth Berins. “Path towards democracy: the working class and elites in West Europe and South America”. New York. Cambridge. University Press. 1999.

1.4. - Memória e o Cinema

Refletir sobre algumas realizações do documentário político como manifestações de *memória* é outra forma de enquadrar a realização desses dois projetos cinematográficos de que trato ao longo dessa dissertação, e também de perceber o fenômeno da migração e da resignificação de imagens e sons que circularam entre culturas políticas concorrentes. Afinal, o espaço de projeção desses filmes – independente de terem sido exibidos em salas de cinema, cineclubes, ou exibições patrocinadas – foram também espaços de celebração da memória de determinados grupos. No caso específico dessa pesquisa, grupos políticos.

Essa reflexão aponta para o debate a respeito do papel do cinema como um lugar de memória, uma questão que ultrapassa classificações como “verdade” e “inverdade”, ainda comuns nas discussões a respeito de filmes documentários. Tento, aqui, conduzir esse tema para uma análise de formas de representação. Como uma determinada cultura política escolhe narrar determinados fatos através do cinema? Que eventos prefere esquecer e quais eleger para serem rememorados? Quais personagens são eleitos como heróis e quais são escolhidos como vilões? Como ocorre a formação do heroísmo e da vilania desses personagens? Olhar para esses filmes sob esse enquadramento problematiza a naturalização da memória e aponta como as mesmas imagens podem colaborar para a formação de distintas identidades políticas.

Pelas razões expostas no parágrafo anterior, não faz sentido buscar construir hierarquias quanto à veracidade dos filmes analisados, classificando os filmes do IPÊS ou o longa-metragem de Silvio Tendler em escalas de correção com os fatos. A memória é um fenômeno que trata das formas de narrativa e perpetuação de um passado por parte de um grupo. Essas narrativas não têm pretensão de abarcar todas as perspectivas possíveis do evento rememorado, mas aquelas que possam estimular a coesão entre seus pares.

O sociólogo francês Maurice Halbwachs foi um dos primeiros nomes de projeção a dedicar-se ao conceito de memória, e suas diferenças com uma concepção mais formal de História⁶⁷. Além de apontá-la como um discurso sobre o passado que se caracteriza pela relação afetiva com sua comunidade, a memória pressupõe-se como um dado no imaginário coletivo. Assim, Halbwachs desconstrói a possibilidade de uma memória individual, colocando que esses discursos sempre precisam de uma comunidade que os legitime⁶⁸, não por provas materiais, mas por um compromisso de celebração e proliferação. Isso não significa que haja uma homogeneidade radical nesses discursos, mas que as diferenças não são suficientes para desagregar o grupo. A memória é, sobretudo, uma forma de estabelecer uma noção de identidade coletiva.

Assim, inúmeros grupos produzem e celebram um sem-número de narrativas sobre seu próprio passado e, muitas vezes, compartilham entre si os mesmos episódios, os mesmos personagens ou as mesmas referências. Contudo, nem sempre seus testemunhos são coincidentes. Muitas vezes, as diferenças entre narrativas marcam um franco conflito entre alguns deles e o espaço público torna-se, então, um palco de disputas entre elas. Nessa concorrência, busca-se essencialmente a hegemonia dos meios de propagação de representações, a fim de imporem (o termo mais apropriado seria uma negociação vertical) suas perspectivas.

Sobre o tema do embate de representações, o historiador Roger Chartier já teria alertado, ao tratar da importância dos estudos na área da História Cultural, que as disputas dentro do mundo das representações são tão estratégicas na consolidação do Poder quanto as disputas por riquezas materiais⁶⁹. Os embates entre os mais variados grupos sociais não têm como objetivo único a concentração de bens ou de meios de produção, mas também a hegemonia, quando não a exclusividade, de terem suas narrativas e seus valores perpetuados na esfera pública. Esse domínio consolida a identidade do grupo – que muitas vezes se projeta em oposição aos demais - e fortalece as relações que estabelecem com outras identidades que compartilham do mesmo espaço público.

⁶⁷ Contudo, Halbwachs, apesar de ser uma referência nesse campo, nunca publicou uma obra com seu pensamento sintetizado. A publicação de "A memória coletiva" trata-se de uma compilação de suas reflexões, reunidas pelos seus estudantes de forma póstuma.

⁶⁸ HALBWACHS, Maurice. "A memória coletiva". Tradução de Beatriz Sidou. Editora Centauro. São Paulo. 2006

⁶⁹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Tradução de Maruá Manuella Galhardo. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, RJ – 1990.

Sobre memórias em conflito, o sociólogo franco-austríaco Michael Pollak retoma as idéias principais de Halbwachs para caracterizar as dinâmicas de poder entre essas narrativas⁷⁰. Seus pontos principais são: primeiro, de que a memória hegemônica, nome que deu àquelas narrativas que representam as perspectivas dos grupos instaurados no poder (ou que detêm o controle dos meios de propagação simbólica), mantém-se em evidência somente através de grandes e constantes investimentos, e precisa dessas estratégias se quiser silenciar ou segregar a resistência de alguns discursos minoritários. Segundo, as outras memórias, que chamou de subterrâneas, coexistem à margem de uma versão oficial dos eventos, sempre encontrando estratégias de sobrevivência para perpetuarem-se durante a hegemonia de outras memórias. Em um momento oportuno, essas memórias irão reclamar por mais visibilidade no espaço público.

Uma importante contribuição de Pollak foi trazer o debate a respeito da disputa pela memória para o campo das disputas das grandes narrativas nacionais⁷¹. Quais seriam os episódios que ganhariam o direito de dar sentido e identidade para uma aglomeração tão poderosa como um Estado-Nação? E sobre quais perspectivas é narrada a trajetória da sociedade? Pollak sinaliza que o grande troféu do mundo das representações dá-se quando a memória hegemônica ganha o estatuto de História Oficial – ou, a versão oficial – e começa a ocupar espaço em livros didáticos, nomes de monumentos, elege seus heróis como heróis nacionais e faz dos episódios e personagens que elege, objetos de celebração em datas comemorativas. Todas essas são todas formas de fortalecer uma memória em detrimento de outras.

Por fim, o historiador francês Jacques Le Goff vai acrescentar novos contornos a esse debate ao inserir a problemática dos monumentos dentro das dinâmicas da memória. Em seu desenvolvimento, parece se referir ao que o próprio Halbwachs havia colocado como formas de fixação da memória. Para Halbwachs, a memória pode ser celebrada através de duas formas principais: as referências temporais (lembranças de datas, mudanças de estação, e outros marcos considerados socialmente significativos ao grupo) ou através de referências

⁷⁰ POLAK, Micheal, ops. cit. Ainda que o recorte desse trabalho reafirme essa dinâmica entre memórias defendida por Pollak, há outros recortes que podem servir de argumentação contrária. Acho questionável supor essa indestrutibilidade da memória, por achar que existem situações em que elas podem ser extintas. Por exemplo, a memória das experiências indígenas e de outros grupos colonizados.

⁷¹ POLLAK, Micheal. "Memória e identidade social". Tradução de Monique Audras In CPDOC da Fundação Getúlio Vargas. Revista Estudos Historicos, volume 05, n. 10, Rio de Janeiro. 1992. pag. 200-212

espaciais (construções civis, objetos materiais ou espaços naturais mas onde foram fixados valores simbólicos). Le Goff tratará especificamente sobre essa segunda forma de fixação da memória a que chamou, de forma mais genérica, de monumentos – realizações humanas dotadas de valor simbólico e que, invariavelmente, seriam dotadas de historicidade⁷². Um monumento, seja qual for, é a celebração de uma memória e traz em si uma forma de discurso marcada pelo projeto de coesão.

As representações culturais, então, cumprem o papel social de monumentos, tal qual propôs Le Goff, sendo objeto de celebração de determinadas identidades. Assim, filmes como “Jango” são manifestações de uma memória de oposição ao regime, tal qual, nos vinte anos anteriores, foram objeto de celebração do regime nomes oferecidos a prédios, ruas, avenidas e pontes, assim como as comemorações de feriados, a constituição e distribuição de livros didáticos, dentre outras. Uma forma de fazer valer sua narrativa sobre o passado. É sugestivo que o que tornou “Jango” um monumento tão eficiente foi sua capacidade de comprometer sua narrativa com a memória afetiva de tantos e distintos grupos que tinham unicamente como elo comum a oposição ao regime militar. A narrativa privilegiou a unidade desses grupos e não suas diferenças.

Mas, como coloca o próprio Pollak, as dinâmicas de poder entre as memórias não se fazem de forma absolutamente impositiva, mas sim a partir de negociações que, apesar de feitas com atores dotados de forças sociais bem díspares, precisam ser legitimadas por outros grupos para serem consideradas como narrativas nacionais. Não é algo que ocorre somente nos regimes autoritários, mas é onde se tornam mais evidentes essas negociações. O projeto de abertura do regime militar em fins dos anos setenta, por exemplo – período em que foi lançado “Jango” – precisava abrir espaço para as narrativas que falavam de tortura, perseguição política, insucessos sociais, pois já estava comprometendo a legitimidade do regime continuar negando de forma tão incisiva perspectivas diferentes e que muitos sabiam existir. Assim, foram tomadas medidas a partir daqueles anos que fizeram com que a instituição da censura deixasse de cumprir a função de barreira a representações de oposição e assumisse um papel mais seletivo; ora permitindo, ora não, a circulação de discursos críticos ao regime através de um questionável e pouco compreensível critério.

⁷² LE GOFF, Jacques. "História e Memória". Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Boreges. Editora Unicamp. 5.^a edição. Campinas. 2003

Apenas para exemplificar como o conceito memória se relaciona com o cinema documentário brasileiro, vou tratar brevemente sobre a primeira metade dos anos sessenta. Nesse período, enquanto os filmes do IPÊS narravam um cenário político social pessimista, onde os ideais democráticos e liberais estariam ameaçados por uma ideologia estrangeira, anti-clerical e propensa ao caos; outro conjunto de curtas-metragens, esses realizados pelos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos estudantes (UNE), projetava na tela um país bem diferente. O argumento presente nos filmes da UNE apontam que a exclusão social seria superada somente pelo fim da hierarquia de classes socioeconômicas. E para suas narrativas, empresários, a democracia burguesa e o liberalismo econômico seriam aqueles que estariam impondo as malefícências do país⁷³. Já os realizadores dos filmes do IPÊS e do CPC partem de enfoques e pressupostos opostos e acabam por gerar versões diferentes sobre os mesmos cenários. Na construção dos filmes do IPÊS, são os empresários os grandes protagonistas do desenvolvimento do país, e seus problemas teriam como vilões uma série de políticos demagogos e líderes trabalhistas que almejam carreira e incitam seus colegas ao conflito. Dados seus engajamentos, esses discursos têm a função de estabelecer empatia com seus grupos políticos e projetar suas representações para a apreciação de outras identidades. Mesmo que façam parte de culturas políticas adversárias, suas narrativas podem tratar dos mesmos eventos e celebrá-los como se esses enaltescessem apenas suas adesões. O que muda fundamentalmente, é a perspectiva do cronista.

É o que também acaba ocorrendo com o longa-metragem “Jango” que, vinte anos depois do IPÊS, buscou reconstruir eventos da história recente do Brasil de forma bem diferente daquela feita pelos principais veículos de comunicação que, na época, estavam comprometidos com a versão dos grupos hegemônicos. Os eventos tratados em “Jango” são, basicamente, os mesmos que outrora serviam para celebrar e justificar a existência do regime de 1964.

⁷³ CARDENUTO, Reinaldo. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964*. Dissertação de mestrado ECA/USP. São Paulo. 2008. O trabalho de dissertação de Cardenuto trata exatamente de um embate de narrativas entre esses dois pólos de produção cinematográfica: o IPÊS e o CPC da UNE, vinculando-os, respectivamente, a uma cultura política da direita e da esquerda política no Brasil. O CPC da UNE foi um laboratório para futuros grandes cineastas brasileiros vinculados ao movimento do Cinema Novo. Dessa experiência, projetaram-se nomes como Eduardo Coutinho, Carlos Diegues, Eduardo Escorel, Leon Hirzsmann, Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Farias e, de certa forma, Vladimir Carvalho.

A fim de apresentar um panorama das relações entre cinema, História e memória acho conveniente começar pelos primeiros estágios desse diálogo dentro da historiografia. Marc Ferro foi um pioneiro a respeito dos estudos que trazem filmes como objetos de pesquisa para a História. São dele as primeiras iniciativas de produzir uma obra acadêmica voltada para a análise histórica das produções cinematográficas, estimulando gerações de futuros pesquisadores a seguirem seu exemplo. Ainda que, hoje, muitos estudiosos apontem limitações em suas concepções e pressupostos, mesmo esses, não deixam de reconhecer a importância de seu pioneirismo nesse campo de estudos.

Por exemplo, em conversa reservada com o cineasta Silvio Tendler, após assistir ao longa-metragem “Jango”, Ferro teria dito que o que mais lhe chamara a atenção no filme foi que as imagens não mostravam a presença de negros dentro da política brasileira - pelo menos não na política institucional da qual trata “Jango”. É, de fato, uma observação étnica e política pertinente que, inclusive, teria escapado ao próprio Tendler durante a execução de seu filme⁷⁴. Comentários como esse representam o cerne das questões levantadas por Ferro a respeito das relações entre Cinema e História. Para ele, a análise do filme é um instrumento para chegar ao que denominou de *contra-análise da sociedade*⁷⁵. Em seus escritos, advoga pela capacidade da expressão audiovisual trazer verdades não-ditas, latentes, independentemente de ser categorizada como ficção ou documentário. Verdades que teriam escapado às intenções dos agentes realizadores e produtores. Como, por exemplo, perceber que um longa-metragem formado a partir da compilação de uma série de filmes sobre a vida política brasileira não traz imagens de um único negro ocupando algum cargo público eletivo – mesmo que, na verdade, esse não fosse o tema do filme.

Ainda segundo Ferro, o potencial do cinema para aqueles que se ocupam do tempo como ofício intelectual estaria justamente naquilo que a *decóupage* não foi capaz de prever. Por caminhos diferentes, já é possível encontrar os primeiros indícios dessa leitura do não-visível em Kracauer⁷⁶, que discorreu sobre o movimento do Expressionismo Alemão da

⁷⁴ Essa informação foi obtida informalmente em conversa com o próprio diretor Silvio Tendler.

⁷⁵ FERRO, Marc. “Filme: uma contra-análise da sociedade” in LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: Novos objetos*. 4.^a edição. Francisco Alves. Tradução de Terezinha Marinho.

⁷⁶ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler. Uma história psicológica del cine Alemán*. Paidós. 1995. Na década de 1950, esse estudioso alemão, radicado nos Estados Unidos, apontava o movimento cinematográfico do Expressionismo em seu país como uma síndrome da identidade em crise na República de Weimar (1918-1933), e uma ante-sala para o nazismo. Trata-se de uma fantástica leitura em que dialogam psicologia, política, sociedade e linguagem cinematográfica.

década de 1920 no cinema, relacionando sua ocorrência com o cenário político, econômico e social da Alemanha pós-guerra. Ainda assim, é importante ressaltar alguns incômodos na sugestão desse *modus* de ler o cinema de Ferro, sem que isso signifique deixar de reconhecer seu valor. A contra-análise da sociedade é, de fato, uma possibilidade. Mas se a elegermos como a aproximação ideal do olhar historiador sobre o filme, possivelmente, limitaremos as possibilidades de leitura crítica àquela, ou àquelas, que buscam no objeto-filme uma série de vestígios e contradições. O filme como uma construção simbólica de seu tempo seria, então, uma dimensão subvalorizada. O essencial para Ferro seria a garimpagem de verdades que teriam escapado ao processo de construção de sentidos - se é que é possível encontrar vestígios tão cristalinos.

A sua forma de ler o filme parece buscar categorizar em verdades ou inverdades os discursos da memória. Ferro parece menos interessado em estudar a performance do cronista – no nosso caso, do cineasta – e suas estratégias de narrativas e sim em desnudar a imagem de todos os seus incrementos criativos para, enfim, chegar a uma imagem que seja tão somente o índice do acontecimento⁷⁷. Para Marc Ferro, dentro das obras audiovisuais há uma série informações históricas (e também sócio-culturais) não-latentes. Muitas vezes, escondidas em narrativas e linguagens aparentes, essas verdades saltariam das telas como microcosmos de uma memória subterrânea⁷⁸. Às vezes, de forma mais explícita e intencional. Outras vezes, rebeldemente, desobedecendo aos objetivos de diretores e agentes financiadores. Isso porque a natureza da produção audiovisual seria de tal forma polissêmica que chegaria ser capaz de abranger conteúdos e linguagens contraditórios.

Mas no nosso caso, um trabalho que percebe esse conjunto de filmes através do enfoque da memória, a busca por vestígios não latentes da imagem seria menos adequada do que compreender as finalidades políticas de determinado discurso e os mecanismos da linguagem que permitiram sua construção. O que parece problemático na perspectiva de Ferro a respeito da possibilidade do Cinema ser objeto de pesquisa da História é que ele não percebe o discurso audiovisual como uma produção mnemônica, que estabelece compromissos com determinados grupos e círculos de valores, e não com uma ética da

⁷⁷ Eduardo Morettin coloca que a produção intelectual de Marc Ferro, sobre o cinema está absolutamente calcada nessa percepção da produção audiovisual. Ver MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo. Alameda. 2007.

⁷⁸ POLLAK, Micheal. Op. cit.

verdade. Esse desconforto fica um pouco mais explícito quando ele investe esforços para tentar encontrar formas audiovisuais que estariam menos sujeitas a manipulações do que outras, e que, por essa razão, possam se prestar a melhores análises. Nessa seleção dos formatos mais verdadeiros (ou menos mentirosos), ele lista, por exemplo, os planos-seqüências, os closes e o material bruto sem edição⁷⁹; e finaliza dizendo que “na era visual, não é mais possível às instituições e aos oponentes mentir”⁸⁰. Mas será que a construção de uma narrativa audiovisual se faz por entre possibilidades tão simples como mentir ou dizer a verdade?

Retornando a Michel Pollak, esse traz uma outra perspectiva interessante para esse trabalho ao conjugar memória e cultura política. Embora não trate das relações entre Cinema e História, como fez Ferro, sua análise enfoca as dinâmicas dos discursos de resistência (as versões das minorias) em choque com os discursos de grupos hegemônicos dentro da sociedade. Seu trabalho estabeleceu categorias interessantes para localizar tanto as narrativas dos filmes do IPÊS quanto do longa-metragem de Silvio Tendler, denominando de subterrâneas, as narrativas sobre o passado que se perpetuam paralelas ao discurso hegemônico. Não raro, esses discursos são ascendidos ao conhecimento público através de processos de ruptura política⁸¹ ou de conjunturas favoráveis. Esse fenômeno é observável nos anos finais do último regime militar brasileiro, quando a memória dos grupos que instalados no Poder (outrora sem concorrência) passou a disputar espaço com outras perspectivas. A esse respeito, levanta-se a hipótese de que o longa-metragem “Jango” possua razoável representatividade como plataforma de algumas das memórias da esquerda política brasileira naquele princípio da década de 1980. Memórias que ganhavam o espaço público depois de freqüentar espaços bem limitados de circulação nos anos anteriores.

Coincidentemente, foi no ano da campanha das Diretas Já, 1984, que a cinebiografia do ex-presidente João Belchior Goulart foi lançada nos cinemas. Enquanto o país discutia a possibilidade de retomar, através do voto direto, a decisão de quem deveria assumir a presidência da República, o documentário de Silvio Tendler retomava os

⁷⁹ FERRO, Marc. “Cinema e História”. Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1992

⁸⁰ FERRO, Marc. Ops. Cit. Pág. 24

⁸¹ POLLAK, Micheal. “Memória, esquecimento e silêncio”. In *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 2. n.º 3. 1989

acontecimentos em torno da saída abrupta e compulsória do último par de presidente e vice-presidente eleitos através do voto direto. É sugestivo que esse contexto sociopolítico, favorável à ascensão de discursos de oposição ao regime, tenha atuado de forma decisiva para o sucesso de “Jango” em seu projeto de distribuição. O filme ganhou notabilidade de proporções semelhantes a um grande lançamento internacional nas salas de cinema brasileiras. O terceiro longa-metragem de Silvio Tendler superou a marca de 1 milhão de expectadores (patamar muito além das projeções otimistas para a distribuição de um filme que chega ao espaço público com a categorização de documentário)⁸².

Para se ter idéia da influência e longevidade da perspectiva do cinema como um espaço de disputa entre memórias e discursos políticos, Leif Furhmmar e Folke Isaksson, dois estudiosos suecos do cinema, trabalharam com as relações entre cinema e política dentro de um enfoque macroscópico e internacional. Em seu trabalho, mapearam o que pode ter sido a primeira grande arena da memória para o cinema: a Guerra Mundial de 1914⁸³. Durante os 4 anos que durou o conflito, a produção cinematográfica dos principais países em guerra deixou de ser exibida preferencialmente em circos e feiras, ou de serem realizadas a partir de registros de uma câmera fixa, que mostravam um único enquadramento (sem montagens, os chamados “teatros filmados”). Até o fim da Guerra, o cinema já era uma atração de grande rendimento, feito principalmente por estúdios, projetado em salas semelhantes aos teatros clássicos, com a presença de uma linguagem cinematográfica bem amadurecida, além dos grandes orçamentos⁸⁴. Para essas novas narrativas, estimuladas por uma demanda de guerra, o principal objetivo era motivar a população civil, as tropas que estavam no front, convencer os países neutros sobre o lado que estava certo e tentar enfraquecer o adversário com um novo contrabando de guerra: o cinema – postura que foi relativamente mantida na Segunda Guerra Mundial. Abaixo um trecho da carta do general

⁸² TRINDADE, Teresa Noll. “O documentário e seu público”.
http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=180#curriculo

⁸³ FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. “Cinema e Política”. Tradução de Júlio Cezar Monteiro. Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1976. pág. 07 -13

⁸⁴ Antes de 1914 já havia em curso o desenvolvimento várias iniciativas de grandes produções ou de uma linguagem cinematográfica mais desenvolvida. Haja visto que cineastas como D.W.Griffith (1875-1948) já estavam no auge de sua realização, e estúdios como Paramount ou a Universal já existiam – fundados em 1912. O que chama atenção é que antes do conflito, essas iniciativas de alto custo e sofisticação eram minoria. Em quatro anos, impulsionadas também por um alto investimento, elas se tornaram hegemônicas.

Erich Ludendorff, datada de 1917, que sugere um pouco da importância do cinema durante o conflito:

“A guerra demonstrou a superioridade da fotografia e do cinema como meios de informação e persuasão. Infelizmente nossos inimigos têm usado sua vantagem sobre nós nesse campo tão exaustivo que nos infligiram grandes estragos. Os filmes não perderão sua importância durante o resto dessa guerra como meio de convencimento político e militar. Por esta razão, é da maior importância para a conclusão vitoriosa da guerra, que os filmes sejam feitos para funcionar de modo mais efetivo possível em qualquer parte onde um trabalho alemão de persuasão possa ainda ter algum efeito”⁸⁵

(Gal. Erich Ludendorff, 04 de Julho de 1917)

Já para Marcos A. Silva, historiador da Universidade de São Paulo, a discussão em torno do tema da memória traz a noção de *fato-memória*⁸⁶. O acontecimento (a parte factual desse conceito) estaria relacionado a uma ação pontual e originária, como, por exemplo, o assassinato do presidente da Liga Camponesa de Sapé, João Teixeira, no interior da Paraíba em 1962; ou as passeatas de milhões de pessoas em São Paulo sob a bandeira de *Marcha da família com Deus pela liberdade*, reunindo homens e mulheres de certo poder aquisitivo e que manifestavam seu descontentamento com o governo do presidente João Goulart.

Por outro lado, a memória estaria relacionada à perpetuação do acontecimento através de ferramentas de natureza simbólica que permitiriam a rememoração do fato (museus, nomes de praças, educação escolar, a tradição das narrativas orais, filmes, peças radiofônicas, pinturas, desenhos, fotografias, peças de teatro, dentre outros). O interessante é que, conforme o professor Marcos A. Silva pontua, os eventos somente se perpetuam,

⁸⁵ LUDENDORFF, Erich apud FURHAMMAR e ISAKSSON. ops. cit. pag. 12-13. Essa carta faz parte de um conjunto de documentos em que o general Luderndorff propõe a criação de um estúdio na Alemanha para dar conta de um projeto cinematográfico alemão para guerra. O estúdio só ficou pronto em 1918 às vésperas do fim do conflito e não colaborou com seu projeto inicial. Anos mais tarde, esse mesmo estúdio, UFA – *Universum Film Aktiengesellschaft* – agora já com 2/3 do seu capital nas mãos da iniciativa privada, foi o espaço de produção dos principais clássicos do movimento cinematográfico do Expressionismo Alemão

⁸⁶ SILVA, Marcos A. “História, o prazer em ensino e pesquisa”. Editora Brasiliense. 1995.

inclusive como conhecimento, através de uma plataforma de representações. Com esse argumento, o historiador desqualifica uma busca pelo acontecimento puro, livre de quaisquer traços de subjetividade e parcialidade. No lugar dessa perspectiva, o professor aponta que a única possibilidade desses eventos chegarem ao presente está condicionada aos projetos de memória aos quais foram submetidos.

Esse conjunto de problematizações que relacionam memória e representação é resultado de um olhar analítico que não deve se restringir somente aos filmes que foram exibidos em salas de cinema. As questões também se deslocam para o processo de realização desses títulos, o que envolve desde o contexto político, social e econômico que envolveu seu momento de criação e execução, até mesmo um estudo sobre as influências estéticas e adesões ideológicas de seus realizadores. Essa postura metodológica deve-se ao fato de que a História, ao expandir seu conceito de fonte para além do universo dos documentos oficiais e tradicionais, e dessa forma, tendo aceitado como objeto de estudo uma infinidade de práticas, representações e vestígios do passado⁸⁷, passou a lidar com o problema do sentido que essas representações possuíam no contexto em que circularam. O mediavelista Jacques Le Goff sintetizou a questão colocando que o historiador precisa enxergar o documento que analisa também como um monumento. Ou seja, uma obra deixada para posteridade a partir de uma determinada intenção e motivação⁸⁸. A fonte não é um rastro espontâneo e desprezioso do passado, mas representa relações simbólicas de poder que precisam ser descortinadas. Nesse sentido, buscar informações no espaço de realização desses filmes colabora para uma qualificada crítica da fonte. Partindo dessa premissa, ganha importância o estudo das condições históricas de sua produção, da recepção desses filmes diante do público, do reconhecimento de uma linguagem audiovisual própria de sua

⁸⁷ Em geral, o marco de celebração dessa mudança de perspectiva da ciência histórica está associado aos historiadores franceses Marc Bloch e Lucien Febvre pela edição dos primeiros números da Revista dos Annales em 1929. Contudo já é possível encontrar nos anos anteriores uma produção historiográfica que já compartilha essa visão mais ampla do objeto da História. No século XIX, por exemplo, Jacob Burckhardt trabalhando sobre as práticas culturais das cidades renascentistas italianas; e Johan Huizinga, esse produzindo já no início do século XX, mas também precedendo a chamada Escola dos Annales, tratava da cultura na Idade Média.

⁸⁸ LE GOFF, Jacques. “História e Memória”. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Editora Unicamp. 5.^a edição. Campinas. 2003.

temporalidade, das escolas ou tradições artísticas nas quais estão vinculadas, das intenções e dos objetivos dos autores e dos agentes financiadores, dentre outras perspectivas possíveis⁸⁹.

Por conta disso, construções de categorias como *monumento* e *documento*, propostas por Jaques Le Goff, constituem-se como outra importante base teórica. Acabam por sugerir a aproximação e a abordagem que realizei sobre as peças audiovisuais que aqui ganham o caráter de fontes e objetos históricos. Assim como outras manifestações culturais, os documentários políticos produzidos no início da década de 1980 possuem dimensões simbólicas ligadas a sua temporalidade, similarmente aos curtas-metragens ditos educativos da década de 1960. Eles podem ser percebidos, por exemplo, como um discurso sobre a saturação de um regime em seus instantes finais. Ou mesmo a tentativa de manutenção do mesmo. Independente da perspectiva, são narrativas que se projetam à prosperidade, que ambicionam a publicidade de seus ideais estéticos e ideológicos.

O esforço de encontrar manipulações e inverdades em cada um desses discursos, embora válido em outros enfoques, apenas reforça a percepção de ser impossível construir uma narrativa que dê conta de todas as perspectivas. Um investimento dessa natureza estaria fadado ao fracasso de sempre deixar de acrescentar pelo menos uma versão. Ou de buscar um *não-lugar de fala*. É preciso compreender que a narrativa da memória estabelece compromissos com seu grupo, com seus círculos, embora muitas vezes tenha pretensões de que sua versão seja ampliada e passe a ser incorporada por outras identidades. É com essa perspectiva que as análises seguem-se.

⁸⁹ Essa perspectiva é, em parte, estimulada por trabalhos como do historiador Alexandre Busko Valim que, trabalhando o cinema como objeto social da História diz ser “fundamental que a interpretação de um ou mais filmes seja feita observando-se o seu contexto de produção para que se compreenda como ele relaciona-se com estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que se desenvolvem nos debates e nas lutas sociais em andamento” ver VALIM, Alexandre Busko. *Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível História Social do Cinema*. In: História Social. n. 11. Campinas: 2005. pp. 18-20.

CAPÍTULO II:

**OS ESPAÇOS DO DOCUMENTÁRIO POLÍTICO
NAS DÉCADAS DE 1960 E 1980**

“Como observa Raymond Fielding no livro *March of Time*: 'o jornalismo [cinematográfico] tem um quê de escultura feita no gelo, que uma vez terminada, começa logo a derreter'. O interessante em recuperar, catalogar e examinar os informativos produzidos no tempo de Vargas (...) irá revelar (como tem revelado no exame de cinejornais de todo mundo) um pedaço da história do cinema que quase não se conhece e um pedaço de nossa história que quase já se esquece”⁹⁰.

(Crítico José Carlos Avellar, em artigo em que argumenta que cinejornais eram o principal veículo de formação da cultura histórica entre 1930 e 1960)

2.1. O Cinema e os espaços de engajamento político

Os quinze curtas-metragens encomendados e financiados pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o IPÊS, assim como o longa-metragem “Jango”, na época em que foram realizados, assumiram certos engajamentos e fidelidades a determinados projetos políticos, de tal modo, que são melhor percebidos como agentes históricos do que como testemunhas de suas temporalidades⁹¹. Durante suas feitura, ocorreram decisões na ilha de

⁹⁰ AVELLAR, José Carlos. “Cinejornal, cinema e história”. In *Jornal do Brasil*. Caderno B. 12/03/1983. pag.11

⁹¹ O historiador francês Marc Ferro discutiu sobre essas duas propriedades do cinema em sua relação com a História: (1) agente histórico e (2) testemunha. As propriedades coexistem em quaisquer filmes, mas podem ser apontadas com valores diferenciados dependendo da produção que é analisada. Se todo filme é

montagem – quando não nos próprios enquadramentos de câmera – que marcam uma deliberada seleção de temas, formas específicas de abordagem de algumas pautas, construções de episódios e personagens alinhados ideologicamente. Em seus filmes, por exemplo, a voz onisciente e onipresente de seus locutores atua de forma bastante adjetiva, propondo constantes julgamentos de valores. Muitas de suas imagens apelam para formas caricaturais de representação tanto da esquerda quanto da direita política e, em alguns casos, realizadas através de encenações. Em certos momentos, a edição e a trilha-sonora sugerem questionáveis relações entre personagens e episódios históricos, afirmando afinidades e empatias entre grupos historicamente rivais.

Para compreender essas ações discursivas e o significado que possuíam em seus momentos originais de circulação, as décadas de 1960 e 1980, começo esse estudo buscando analisar a intenção desses filmes dentro dos cenários políticos e estéticos em que circularam originalmente. Nesse caminho, além de reconhecer a existência da subjetividade no registro documental, é preciso perceber o desejo desses filmes de assumir uma posição e de serem instrumentos em um contexto de embate entre diferentes representações. É preciso lidar, portanto, com as relações de fidelidade que essas produções estabelecem e caracterizar as formas com que se manifestam cinematograficamente essa fidelidade, tanto estética quanto ideológica.

Busco, então, identificar quais seriam as marcas deixadas pela intenção nesses filmes. Um estágio importante uma vez que adiante tratarei, através desses filmes, da reapropriação de imagens entre duas diferentes temporalidades no Brasil, a década de 1960 pré-1964 e a década de 1980 pré-democrática.

2.1.1. Cinemas engajados

A análise cinematográfica das realizações de Silvio Tendler e do IPÊS evidencia não somente suas diferenças políticas, mas também torna clara as diferenças de natureza entre esses documentários. Enquanto o conjunto de narrativas ipesianas discorre sobre o presente, lançando mão majoritariamente de imagens de sua atualidade e fazendo

agente testemunha, alguns são preferencialmente agentes, outros preferencialmente testemunhas da História. Ver FERRO, Marc. *Cinema e História*. Editora Paz e Terra. 1992. Rio de Janeiro.

referência a episódios recentes, a narrativa de “Jango” discorre sobre o passado, utiliza-se quase que integralmente de imagens de arquivo e faz grandes digressões de tempo e espaço para tratar de seu tema principal: a trajetória política do presidente João Goulart. Além disso, um é um longa-metragem, e está imerso nas práticas correntes de distribuição e apreciação desse formato; enquanto que o outro é um conjunto de curtas-metragens que está sujeito a outras lógicas. Mesmo que ambos identifiquem-se como exemplos de um cinema documentário, a forma como aderem a essa categoria é bem diversa. Um se vincula à tradição dos filmes de montagem, de imagens de arquivo, e é caracterizado como um expoente dos chamados documentários históricos⁹². Os outros fazem parte de uma tradição de curtas informativos, noticiários e podem até mesmo serem reconhecidos como filmes institucionais⁹³.

Mas, se as produções que analiso se afastam em natureza, por outro lado, se aproximam em substância ao cumprirem a função de instrumentos de ação política, mesmo que se engajando ideologicamente em lados opostos. As formas estilísticas com que expressam suas intencionalidades, embora diferentes, refletem as possibilidades de construção de discursos políticos dentro da tradição do documentário. Assim, é possível afirmar que esses são filmes políticos, embora facilmente possamos apontar as diferenças na condução desse aspecto político.

Seguindo por esse caminho, não parece razoável a hipótese de que haja marcas estilísticas que sejam próprias de algum engajamento. A idéia de associar de forma direta e exclusiva linguagens e ideologias aponta para conclusões que não dão conta da multiplicidade de associações possíveis entre imagens e sentidos. É o caso, por exemplo, do

⁹² Não seria correto afirmar que a utilização de imagens de arquivo é uma marca exclusiva dos ditos filmes históricos. Poderia citar como contra-exemplo a série de filmes de curta duração denominada Cine-Olho (aproximadamente 1924), dirigida por Dziga Vertov, na qual o cineasta russo teria executado a etapa da montagem dentro de um vagão de trem, onde uma mesa de edição fora adaptada, e dessa forma montou e distribuiu uma série de filmes logo após o fim da guerra civil pós-revolucionária (1917-1924). Vertov atravessou boa parte da Rússia recebendo os registros cinematográficos de operadores de câmera locais para montar seus filmes. Não se tratam de filmes históricos, embora possam ser objetos de estudos históricos.

⁹³ Embora esses documentários apresentem diversas formas, achei prudente não incluir o termo “cinejornal”. Os filmes do IPÊS não noticiam nenhum evento em especial, não podendo ser caracterizados como uma cobertura jornalística cinematográfica. Embora lancem mão de inúmeros recursos estilísticos desse formato, como o arranjo da trilha-sonora, a forma de locução e a própria montagem; o papel social (e jornalístico) desses filmes se aproxima mais da “coluna jornalística”, tecendo comentários a respeito de inúmeros episódios contemporâneos, com a intenção menos de noticiar e mais de apresentar juízos de valor a respeito de eventos recentes. Para uma análise mais morfológica e sintática do cinejornal, ver PAZ, María Antonia e MONTERO, Julio. *El cine informativo 1895 – 1945, creando la realidad*. Ariel Cine. 2.^a edição. Barcelona. 2008.

debate em torno do uso do contra-plongé como forma de construção do culto à personalidade do líder, normalmente associado à cinematografia de países ditatoriais - uma percepção que ignora convenientemente sua ocorrência em regimes democráticos⁹⁴. As limitações dessa hipótese são ainda mais evidentes no campo dos filmes feitos a partir de imagens de arquivo, onde, em geral, os realizadores não têm gerência sobre um plano de filmagem onde seria possível prever quais enquadramentos e recortes seriam construídos a partir da experiência em campo. Seguindo essa hipótese, estariam os filmes de montagem condenados a uma ineficiência como cinema político ou de propaganda? Ou estariam os filmes de arquivo condenados a somente utilizarem-se daqueles planos que foram originalmente concebidos e construídos para as mesmas intenções que o filme que irá importá-los? Essas associações normativas tendem a isolar o signo fílmico, buscando decifrar seus sentidos de forma isolada do restante do filme, e não a partir do cruzamento de diversos recursos como montagem, trilha-sonora, som, enquadramento...

Ao discutir as intenções políticas de uma obra cinematográfica - como o projeto de fabricação de heroísmos e vilanias presente em vários filmes, tanto comunistas como anticomunistas - percebemos que esse objetivo pode ser construído de várias formas, e que mecanismos como o contra-plongé, na verdade, somente ganham esse sentido a partir do lugar que assumem dentro do filme.

Assim, afasto-me da perspectiva de associar normativamente o uso de determinada linguagem cinematográfica com a esquerda política, e outra com a direita. De outra forma, seria difícil perceber o poder que os filmes de arquivo possuem, mesmo quando se prestam a importar seqüências inteiras feitas por representações adversárias. A perspectiva comparativa que assumi, colocando o engajamento desses discursos em oposição, busca perceber como linguagens eventualmente semelhantes podem ter finalidades ideológicas distintas.

⁹⁴ Filmes como “*PT 109*” (Leslie H. Mertisson, EUA,1962) são um exemplo de culto à personalidade do então recém assassinado presidente John F. Kennedy, ao retratá-lo ainda como um jovem tenente durante a II Guerra. A filmografia dos Estados Unidos está repleta de exemplos de culto à personalidade. Em contra-partida, o cinema cubano se esforça visceralmente em evitar tratar de seus líderes, procurando narrativas que coloquem a população como protagonista. As mais famosas representações de Fidel Castro e Che Guevara no cinema veem do cinema soviético, enaltecidas, ou dos Estados Unidos, pejorativas. Por fim, para citar um caso brasileiro, a pesquisadora Mônica de Almeida Korins, ao tratar de imagens de arquivo, mostrou como imagens realizadas durante o Estado Novo e que denotavam no seu circuito original a idéia de ordem, autoridade, cerceamento puderam ser usadas na campanha política de Getúlio Vargas em 1950, quando precisava mostrar imagens que denotassem democracia.

Os filmes do IPÊS já chegaram a ser explorados em uma perspectiva comparativa pelo menos em um trabalho anterior, de Reinaldo Cardenuto, que os analisou dentro de um quadro de embates ideológicos de seu próprio tempo (princípios da década de 1960), realizando uma comparação da produção ipesiana com a série “*Cinco vezes favela*” (1962) - conjunto de curtas-metragens realizado pelo Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)⁹⁵. Nesse trabalho, por exemplo, Cardenuto caracterizou ambos como discursos de propaganda política, empenhados em projetos de transformação social, e lançando mão de estratégias narrativas de convencimento e sedução. Algumas dessas estratégias, bem semelhantes.

A leitura de Leif Furhmmar e Folke Isaksson também chama a atenção para a possibilidade de que os signos do cinema político se manifestem não apenas estimulados pelas ideologias com que estabeleceram fidelidade, mas também em função dos regimes em que circulam⁹⁶. Dessa forma, um longa-metragem como “Jango” expressa suas fidelidades, manifesta sua intenção, mas através de um discurso calculado para ultrapassar os bloqueios impostos por um regime autoritário, ditatorial, mas que já estava em processo de distensão e desgaste e que, aquela altura, já permitia a possibilidade de circulação de memórias discordantes. Os curtas-metragens do IPÊS, por sua vez, não seriam somente narrativas de teor liberal, anticomunista e elitista. Seus filmes também refletem as possibilidades de realizar e distribuir um discurso com esse conteúdo dentro de um regime democrático, mas marcado pela forte tensão e polarização política.

A intenção política, então, manifesta-se de várias formas sendo que dificilmente qualquer uma de suas marcas é exclusiva. Em “Jango” e nos curtas do IPÊS, por exemplo, uma das manifestações mais fortes dessa intencionalidade se expressa através do

⁹⁵ CARDENUTO, Reinaldo. “Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e IPÊS as vésperas do golpe de 1964”. Dissertação de mestrado. USP/ECA. São Paulo. 2008

⁹⁶ Furhmmar e Isaksson não usam o termo “intenção” ou “intencionalidade”, nem se dedicam a elaborar uma teoria sobre os signos do cinema político. Sua obra dedica-se a uma série de análises de filmes em função de seus contextos históricos e políticos de circulação, dando destaque ao discurso cinematográfico (o que em 1968, data original de sua publicação, é um grande diferencial). Em sua redação fica evidente que tratar de um discurso político no cinema não poderia ignorar perguntas como “Onde se manifesta essa ideologia? Quando se manifesta essa ideologia?” – em alguns contextos, por exemplo, o cinema político de engajamento democrático faz sim o uso de signos que seriam mais coerentes com o regime totalitário. Esse caminho colabora com a desconstrução da idéia de que algumas linguagens teriam uma relação exclusiva com determinadas ideologias. É muito destoante, por exemplo, a descrição que fazem do cinema comunista alemão, que ganhou força nos últimos anos da República de Weimar (1918-1933) com o cinema comunista realizados em países onde o comunismo fora adotado como regime de Estado (pag. 26-35). Ver FURHMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1976.

papel do locutor; personagens ainda oniscientes, onipresentes e invisíveis, como consagrado na narrativa clássica do documentário, mas que, no caso dessas produções, são dotados de forte personalidade, um gesto de antropomorfismo da *voz do saber* que não tem a menor intenção de humanizá-la. Ela ainda mantém a distância segura dos espectadores, negando espaços para questionamentos e dúvidas a respeito dos eventos tratados no filme. Mas se liberta de prudências nas construções de seus textos que outrora poderiam sugerir imparcialidade e objetividade. A grande marca aqui não é ter um ponto de vista, mas assumi-lo. O antropomorfismo do locutor está no ato de carregar sua voz de emoção em determinados momentos, variações de tom de voz, escolha de palavras, e até mesmo a sugestão de um caráter-voz que se dirige ao espectador. Mas não é uma construção humanizada justamente por não assumir-se como personagem, embora o seja. Ele ainda hierarquiza a relação com o espectador, intermediando conhecimento da tela para o público.

Para reconhecê-lo como marca da intenção, não se trata somente de analisar o texto-verbal dito por seus locutores, mas de perceber como se dão as relações entre as performances desses narradores, o conteúdo do texto e as relações com as imagens que estão sendo exibidas⁹⁷. Ou seja, perceber a dimensão do narrador documentário como uma construção verbal-sonora, quando não audiovisual. Não é possível apenas a partir do texto, reconhecer em “Jango”, o seu narrador polido, sóbrio, pouco emotivo, mas dotado de uma forte ironia e sarcasmo, interpretados pelo ator José Wilker. Nem nos filmes do IPÊS, onde o narrador assume um ar mais contestador, emotivo e cheio de pausas dramáticas, interpretado majoritariamente pelo locutor de rádio Luiz Jatobá, e com pelo menos uma participação do locutor e apresentador Cid Moreira.

No filme “Jango”, por exemplo, ainda no prólogo de poucos minutos, um plano médio mostra alguns dos oficiais do Alto Comando das Forças Armadas junto com o então presidente Jânio Quadros. Segundo a *voz over*, aquele era um registro feito instantes antes do Presidente anunciar sua renúncia ao cargo. A narração identifica a cena com sarcasmo, montando um texto que faz referência ao indecifrável conteúdo de sua carta de

⁹⁷ O início do interesse do cinema como objeto de estudo da História marca ainda a consagração do texto em detrimento da imagem, ou da imagem-som. Os historiadores acabam tendo uma predileção pelo texto, por estudos que destacam, por exemplo, o roteiro como objeto. Ou analisam o filme estritamente a partir de sua camada verbal, ignorando, por exemplo, os quarenta anos de tradição exclusivamente imagética e sonora em que o filme se desenvolveu. Para maiores críticas a respeito dessa primeira aproximação ver BURNS, E. B. “A Filmic approach to Latin America's past” *In Latin American Cinema: film and History*. Los Angeles. University of California. 1975.

renúncia e aos anos que se seguiriam ao golpe de 1964, dizendo que: “[Jânio] foi visto pela última vez como Presidente da República ao lado das tais forças ocultas” (figura 21, página 120).

Já os filmes do IPÊS, bem mais imperativos no uso da narração, localizavam o engajamento de seu locutor praticamente convocando o público a uma tomada de posição e atitude, abusando de um texto que se dirige quase sempre em segunda pessoa. No curta-metragem “O conceito de empresa” (1963), por exemplo, a narração fala a um espectador em especial, o homem da livre iniciativa, chamando-o muitas vezes como “você, chefe de empresa...”.

Em uma seqüência curta desse filme, formada por apenas três planos (figuras 02 a 04, páginas 110 e 111), um enquadramento geral registra uma pequena multidão de homens, caracterizados como pessoas de origem humilde, aglutinados em um espaço aberto e virados de costas para câmera. Parecem atentos a algo que ocorre no centro da aglomeração e que a lente não é capaz de registrar. O plano seguinte, então, revela ao espectador o que tanto chamava a atenção da multidão. Mostra um homem sentado dentro de um automóvel popular com a porta do veículo aberta. A multidão cerca o carro, mas está absolutamente parada, com os lábios cerrados em sinal de atenção e silêncio. Dois gestos justificam a ação que ocorre. O personagem de destaque projeta a mão para fora do automóvel para ajustar a haste da antena do rádio presa na porta aberta, depois retorna sua atenção para o interior do veículo onde parece ajustar a transmissão de um canal do rádio, manuseando diretamente o aparelho preso em seu painel. Por fim, descansa seu corpo sobre a poltrona do motorista, exibindo um cachimbo preso a boca. Até aqui, o sentido da ação já parece estar completo, mas a seqüência ainda terá um terceiro quadro, de função absolutamente referencial. Mostra o close de um auto-falante preso na parede de um espaço fechado, ignorando qualquer continuidade espacial. Assim, busca dissipar outras interpretações direcionando o espectador para o que deve verdadeiramente chamar sua atenção na cena: homens humildes têm facilmente a atenção presa por mensagens transmitidas por aparatos técnico-comunicativos, como o rádio, que estão sendo operados de forma estratégica, em uma ação articulada entre motorista, o carro que se torna auto-falante e um locutor distante que dissipa sua mensagem através de ondas de rádio, provavelmente para vários outros veículos semelhantes.

No plano verbal-sonoro, esses três planos são acompanhados por uma narração que já vinha sendo conduzida nas últimas seqüências para caracterizar a figura do

líder popular, pejorativamente chamado de “demagogo” em vários momentos do mesmo filme. Sobre o trecho selecionado, diz-se: “Os agitadores, ah, esses aparecem sempre onde está o povo. Você acha mesmo que pode continuar distante”?

Longe de serem apologias a discursos inverídicos ou a-históricos, essas narrativas são melhor entendidas na perspectiva do comprometimento que possuem com seus círculos de valores estéticos e políticos. Esses, talvez, sejam os dois principais campos de influência sobre a realização dessas obras. Na perspectiva estética, como tratei na introdução, esses filmes estão vinculados à tradição do cinema documentário, um espaço que possui seu próprio campo de possibilidades, exigências e valores, por mais heterogêneo e elástico que seja. Não se trata de negar as evidentes diferenças na condução de suas narrativas, mas de afirmar que essas dizem mais sobre suas especificidades e, na verdade, reforçam a concepção de que a tradição do documentário é um espaço de atuação criativa e abrangente, capaz de reconhecer diferentes formas de representação como expressões de sua identidade.

Já os vínculos com seus círculos de valores políticos, compreendidos aqui como engajamentos a determinadas culturas políticas, são adesões que se expressam através de compromissos com a memória de determinados personagens, com versões de determinados episódios e com valores sociais e morais cultuados por seus pares. São formas de posicionamento das narrativas quanto a projetos políticos da comunidade em que estão inseridos. Contudo, a adesão a esses valores não se dá de forma automática, acrítica e em plenitude. Uma análise minuciosa dos filmes aponta para os desvios e desalinhamentos com o que poderia ser considerado um modelo ideal de fidelidade a suas culturas políticas. Ainda que, talvez, nenhuma representação cumpra integralmente qualquer modelo de fidelidade.

2.1.2. Agentes históricos ou testemunhas

O comentário do diretor Silvio Tendler a respeito de divergências com o autor do texto de “Jango”, Maurício Dias, aponta para os riscos de tentar compreender seu longa-metragem como um registro frio, distante, objetivo, ou como um testemunho da História, na compreensão estrita do termo. A decisão de omitir críticas internas à esquerda brasileira, e de não explorar suas divergências era uma estratégia de sucesso para um filme que pretendia

conquistar a empatia dos diversos grupos que faziam oposição ao regime militar. Até o fim da primeira década do século XXI, quando escrevo essa dissertação, “Jango” figura como o segundo documentário mais visto no Brasil, tendo atraído mais de um milhão de espectadores somente em bilheteiras de 1984. O seu filme foi lançado em um momento em que grupos historicamente rivais assumiram o objetivo comum de restauração democrática fora do *script* desenhado pelos últimos governos militares⁹⁸. Pensar o cinema documentário como uma evidência, um registro objetivo, sem atentar para suas camadas de subjetividade, representação e intencionalidade, seria excluir o lugar de debates importantes, como as omissões que Tandler estrategicamente assumiu, e os discursos e perfis que fez construir.

De forma análoga, os curtas-metragens do IPÊS investem em construções de personagens que são fiéis às acepções daqueles que se identificavam com os valores anticomunistas de meados da década de 1960. Se retornamos ao filme “O conceito de empresa”(1963), por exemplo, nas figuras 02 e 03 (página 110), os mesmos que descrevi anteriormente, veremos que, a julgar por sua representação, o trabalhador urbano é um indivíduo que só ganha espessura no plural, quando visto como um grupo, ou, como a locução pejorativamente coloca, “uma massa”. Nessa representação, trata-se de homens facilmente influenciados, que se deslumbram por discursos eloqüentes e transmitidos por aparatos técnico-comunicativos. Na narrativa audiovisual do IPÊS, a figura do líder popular, ou líder das massas, não é um trabalhador – se fosse, ele também estaria no pátio e deslumbrado como seus colegas explorados. Nesse filme, aquele que traz a mensagem de igualdade proletária é um homem que se distingue do grupo. Primeiramente, é caracterizado por possuir um automóvel, um bem privado que indica acesso a ganhos materiais relevantes, ainda mais na década de 1960. O cachimbo em sua boca marca um hábito de consumo distante dos trabalhadores brasileiros, mas o aproxima dos retratos de líderes comunistas europeus. A locução que acompanha essa cena potencializa essa acepção, agindo como uma figura de redundância. O sentido da cena sugere a existência de dois personagens no quadro

⁹⁸ A partir do governo do general Ernesto Geisel (1974-1979) começou um lento projeto que previa o retorno de um governo comandado por civis democraticamente eleitos. O projeto, no entanto, tinha alguns princípios de difícil implementação e foram responsáveis por sua dilatação: os mais importantes seriam garantir a imunidade militar diante de um julgamento público (o não-revanchismo) e o enfraquecimento de grupos de esquerda, sobretudo os comunistas para que não tivessem representatividade majoritária. O regime militar brasileiro somente se encerrou em 1985 com claros sinais de aceleração no projeto militar de distensão. Ver SKDIMORE, Thomas. “Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985”. Tradução de Mário Salviano Silva. Editora Paz e Terra. 8.ª edição. São Paulo. 2004

político brasileiro: o trabalhador ingênuo e o líder de massas aproveitador e mais próximo de valores estrangeiros.

Ao apostar em uma análise que valorize o papel do cinema como agente histórico, busco escapar dos perigos de traduzi-lo como reflexo da realidade, ou evidência dela. A objetividade técnica de seu registro não é um obstáculo para que sua narrativa faça construções ideologicamente alinhadas. Não se trata de negar a dimensão de testemunha que essas imagens podem oferecer. Essa concepção se presta perfeitamente para alguns tipos de análise, mas creio que se constituem uma percepção limitadora para o estudo do uso do filme como instrumento de luta política.

Alerto para o fato de que analisar o discurso político das imagens difere de analisar o político através das imagens. Essa dissertação se filia à primeira aceção, acreditando que a segunda possibilidade corre o risco de tratar a imagem como ilustração ou confirmação do que uma historiografia-verbal já produziu⁹⁹. Por vezes, os discursos dos filmes que analiso não se submetem de forma automática, acrítica e em plenitude aos valores de seus próprios círculos estéticos e políticos. Tratar a imagem como um instrumento ilustrativo torna esses fenômenos pouco evidentes. Uma análise ainda calcada na aceção da imagem como testemunha pode até sugerir nessas ocorrências casos de desvios de conduta, ou mesmo a infiltração de idéias antagônicas. Sem negar de antemão essa possibilidade, a produção de imagens possui suas próprias regras e valores e, por vezes, assume discordâncias em alguns temas, produz imagens constrangedoras aos seus pares, e podem até concordar parcialmente com alguns pontos adversários, sem que isso signifique infidelidade. Colocar a imagem no centro do problema é justamente buscar menos a adequação do cinema aos valores políticos e sim dos valores políticos ao cinema.

Historizando nesse debate, José Honório Rodrigues assumiu sua filiação a idéia de cinema como testemunha e evidência, demonstrando entusiasmo pelas pesquisas que começavam a atentar-se para o cinema como fonte, citando explicitamente o documentário como uma categoria ideal para essa ampliação das fontes historiográficas. Em sua apologia, alerta, no entanto, que a narrativa cinematográfica pode comprometer a leitura de uma evidência visual naturalmente privilegiada pela “objetividade do processo técnico”¹⁰⁰. Em sua

⁹⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares”. Revista brasileira de História. Vol. 23. São Paulo. Anpuh. 2003. Pag. 11-36

¹⁰⁰ RODRIGUES, José Honório. *A pesquisa histórica no Brasil*. 2.^a edição. São Paulo. Editora Nacional. 1969. Pag. 174.

perspectiva, a interferência subjetiva no registro, aspectos que agregam sentido, narrativa e intenção, seriam justamente ruídos que precisariam ser eliminados. Através de um discurso que prega uma cuidadosa crítica da fonte, José Honório Rodrigues acaba sugerindo que, para que o cinema possa assumir o papel de documento/fonte, o historiador precisa eliminar do filme tudo aquilo que é próprio do cinema: a combinação de imagens seqüenciadas e dotadas de algum sentido narrativo e tudo que possa conter algum nível de encenação, mesmo as representações de si mesmo. Cabe perguntar, o que sobraria?

Marc Ferro trata das duas possibilidades: o cinema é tanto testemunho como agente histórico, sugerindo que embora o filme possua essas duas dimensões, e possa ter uma mais evidente que outra, elas são indissociáveis. Quando se refere especificamente ao cinema documentário, alerta os futuros pesquisadores que essa categoria exige cuidadosa atenção pois a função de agente histórico pode manifestar sua intenção aparentando ser um testemunho. Como exemplo, chama a atenção para o significado político que pode possuir a ordem em que entrevistados aparecem em um documentário¹⁰¹. A leitura de Ferro, no entanto, já indica uma acepção diferente da idéia de testemunho/evidência, distante daquela proposta por José Honório Rodrigues, e mais próxima do que Jacques Le Goff coloca ao discutir o conceito de “memória” e “documento”¹⁰². O que Ferro percebe como testemunho cinematográfico não é o testemunho da realidade, mas o testemunho de agentes históricos que narram, através de imagens, suas experiências.

Já o historiador inglês Peter Burke, que não tem o cinema como seu principal objeto de estudos, propõe o debate sobre o uso da imagem na pesquisa histórica tratando especificamente dessa dupla-função: testemunho e agente histórico. Ele contrapõe o sentido de evidência da imagem citando Francis Haskell, estudioso da História da Arte, alertando que as imagens possuem um “impacto sobre a imaginação histórica” – elas não são apenas

¹⁰¹ FERRO, Marc. Ops. cit.1992.

¹⁰² Nem Marc Ferro nem José Honório Rodrigues fazem o uso da palavra “testemunho” em seus textos. Ferro propõe o termo “agente histórico” e faz a contraposição dessa idéia a uma concepção do cinema como registro, usando uma série de termos diferentes para caracterizar essa segunda acepção do cinema. Quem faz a leitura de Ferro identificando todos essas acepções debaixo da categoria “testemunha” é Michèle Lagny. O termo pareceu-me bem adequado uma vez que possuí justamente uma ambigüidade entre registro e subjetividade. Ver: LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte histórica” in NÓVOA, Jorge e FRASSAUTO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (org). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. EDUFBA. Editora Unesp. Salvador e São Paulo. 2009. Pag. 99-131.

evidências de como que as sociedades enxergavam seu tempo, mas evidências das ações de determinados grupos que sugeriam leituras de seu tempo¹⁰³.

Esse é um passo além das teorias que estamos apresentando. Em um primeiro momento, o pensamento crítico chamou a atenção para que não confundamos, por exemplo, a representação que o IPÊS faz do operariado brasileiro como reflexo da realidade brasileira da década de 1960. Aquelas imagens seriam, então, construções feitas a partir de um *lugar de fala* específico, e refletem os valores e acepções de empresários e de uma classe-média anticomunista. Responderiam a algo como: “como eles enxergam o outro”? Mas ainda seriam uma evidência, um testemunho, pelo menos, do pensamento desse grupo. Mas Burke é ainda mais cético. Talvez, a representação do IPÊS seja na verdade um instrumento de ação, uma imagem gerada por um *lugar de fala* que, menos do que evidenciar a percepção do outro, possui uma função social de transformação e interação. O que guia, o que estimula as formas de representação do operariado brasileiro feitas pelo IPÊS seria menos a percepção que seus realizadores ou financiadores possuem daquele grupo, mas a intenção de atingir objetivos comunicativos a partir de uma forma eficiente de representação¹⁰⁴.

Já Ulpiano Bezerra de Meneses desconfia até mesmo dessa concepção de testemunho-evidência das imagens, apontando que o caminho escolhido por muitos historiadores para enxergar essa função, com frequência, projeta sobre o registro visual uma historicidade que não é dele: “o objetivo prioritário que os autores propõem (...) é iluminar as imagens com informações históricas externas a elas, e não produzir um novo conhecimento histórico a partir dessas mesmas fontes visuais”¹⁰⁵. Em sua redação, o autor não trata especificamente do cinema, fazendo, tal qual Burke, considerações a respeito das relações gerais entre imagem e História, independente do formato e suporte em que se manifestam.

¹⁰³ BURKE, Peter. “Testemunha ocular: história e imagem”. Editora EDUSC. Bauru. São Paulo. 2004.

¹⁰⁴ Apesar dessa apologia a percepção da imagem como um agente histórico, Peter Burke ainda parece muito dedicado a encontrar leituras mais testemunhas da imagem. Sugere, por exemplo, que um caminho possível para o historiador encontrar uma imagem mais próxima de um discurso de evidência, no caso da pintura, seria o acesso aos desenhos de rascunhos de que se transformariam, depois, em obras de exposição pública. Assim, talvez, o historiador poderia perceber os acréscimos pictóricos estimulados pela filiação dos autores aos seus círculos estéticos ou políticos (BURKE: 2004, 18-19). Não há nada que garanta que os desenhos e rascunhos já não tragam a marca da fidelidade desses círculos – embora, perceber as diferenças possa ser bem interessante e indicar compromissos políticos e estéticos. Nesse caminho, não creio que existe uma fonte mais apropriada que outra - a pintura finalizada ou rascunho; ou o filme finalizado e editado no lugar dos rolos de material bruto – simplesmente, são duas fontes diferentes, que se prestam a questões diferentes. Se tivesse acesso somente aos rolos integrais dos filmes do IPÊS não teria como analisar o discurso de ação política gerado por seus realizadores. Seria uma fonte riquíssima mas se prestaria a outras perguntas.

¹⁰⁵ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Opus. cit. Pag. 18

Aponta que alguns vícios de análise acabam por ignorar a própria natureza da imagem, tentando enquadrá-la em categorias como realismo, aparência, fidedignidade, entre outros. A produção do cinema documentário, por exemplo, não se faz, através de comprometimentos com a realidade, mas, como tenho defendido, de fidelidade com seus círculos de valores. Perder esse parâmetro de vista pode acarretar numa avaliação da imagem sob critérios que seus produtores nunca se sentiram obrigados a responder.

Colocando de forma diferente de Burke, Ulpiano Meneses busca desconstruir a função de testemunho e evidência da imagem apontando para o fato de que seus sentidos dificilmente são produzidos pela relação com seus referentes, e que nos fenômenos de produção de “celebridades” – que acredito poder estender para fenômenos como a construção da memória ou de eventos históricos – os atributos do referente não são os elementos de maior importância na representação.

Essa concepção pode parecer pouco interessante para um registro que tem o princípio fotográfico como forma de produção da imagem – onde o referencial está muito próximo da representação. Mas é justamente essa proximidade visual entre referente e imagem que pode ocultar estratégias de construção de sentido. No filme “JANGO”, por exemplo, um trecho iniciado aos vinte e quatro minutos e sete segundos, com cinco planos (figuras 05 a 09, páginas 111 a 113) trata da repercussão pública da renúncia do então presidente Jânio Quadros. Não se trata de um trecho essencial para o argumento do filme, mas pode ser um exemplo a elucidar o que trata Ulpiano Meneses. Começa com um close de uma capa de jornal (EXTRA), mostrando o título da manchete: “Jânio renunciou” junto ao retrato do agora ex-presidente. Os quadros seguintes, então, representam a voracidade dos brasileiros pela notícia. Primeiro, uma multidão cerca um pequeno jornaleiro que distribui exemplares do periódico quase que a esmo, sacando seus exemplares de uma pilha depositada no chão. Em seguida, dois homens se destacam de uma pequena multidão por estarem entretidos em uma conversa acalorada. Terceiro plano, e outro close, agora mostrando uma pilha de jornais. Na frente da imagem dos periódicos, mãos ansiosas invadem o quadro pela direita e pela esquerda, algumas trazem cédulas amassadas, outras estão tirando os exemplares dos jornais de sobre a pilha. Por fim, em um quadro mais aberto, assistimos às próprias pessoas, agachadas, a sacarem das pilhas de jornais os exemplares.

A representação construída por esses planos se apresentam sem quaisquer acréscimos de textos narrativos, sendo o trecho completamente projetado sobre a trilha-

sonora de Wagner Tiso. A montagem do filme já conduzia o tema da renúncia do presidente, sendo que o plano de abertura desse trecho – o close do jornal com a manchete – vai abrir o subtema da repercussão da notícia. As cenas urbanas da população avolumando-se sobre um jornaleiro, ansiosa pelo último exemplar do jornal; os indivíduos discutindo o tema na rua; ou entregando rapidamente as últimas cédulas amassadas, perdidas, talvez, em um bolso de calça, em troca do periódico; constroem a representação de uma notícia inesperada, que teria pego o Brasil de surpresa, que causou discussões polêmicas, entre outras possibilidades próximas.

Interrogando esses mesmos planos a partir de suas funções como testemunhas ou evidências, as conclusões, no entanto, parecem incertas. Não somente pelos sinais de algum nível de encenação durante a captação dessas imagens, provavelmente extraídos de algum cinejornal a que a produção de “Jango” teve acesso¹⁰⁶, mas pelo questionamento sobre os limites de uma análise que pretende generalizar as informações obtidas pelo testemunho dessas imagens. Será realmente possível fazer considerações sobre a cultura de leitura de periódicos no Brasil da década de 1960 a partir dessa cena? Os brasileiros se comportavam/comportaram daquela forma diante do surgimento de uma notícia de impacto nacional? Ou, para ser mais preciso, é possível generalizar o impacto da notícia da renúncia de Jânio Quadros e projetar cenas semelhantes para as inúmeras bancas de jornais espalhadas pelo país? Certamente, como objetivo comunicativo, essa foi a intenção que o filme “Jango” buscou construir a partir dessa construção.

A resistência de Ulpiano Meneses à função de evidência ou testemunho da imagem parece dialogar com a concepção de que o registro visual possa oferecer, a respeito de uma bem executada crítica, um vestígio cristalino e fidedigno da realidade. É uma resistência ao uso da imagem tal qual entusiasmava José Honório Rodrigues quando esse tratava do cinema documentário. Mas a idéia de testemunho também não se resume somente

¹⁰⁶ O recurso da encenação no registro documentário costuma gerar polêmicas, mas principalmente entre os não-documentaristas. Trata-se de um uso da imagem que privilegia seu sentido representativo em detrimento de seu sentido como índice da realidade (embora, ela cumpra as duas funções). Há uma forte crítica de alguns membros da escola documentária do *Cinema Direto*, como Richard Leacock ou Robert Drew, ao uso desse recurso, mas ele está presente em vários títulos clássicos do cinema documentário como “Nanok of the North” (1922, Robert Flaherty), “Crônicas de um verão” (1960, Jean Rouch) ou “La Revolución Congelada” (Raymundo Gleyzer, 1970). Silvio Da-Rin (2008) trata desse debate a partir das discussões entre *Cinema Direto* e *Cinema Verdade* no fim das décadas de 1950 e princípio do decênio seguinte.

nessa expectativa de conexão privilegiada e sem intermediários com a realidade. Marc Ferro, Jacques Le Goff e Peter Burke pensam no testemunho ou na evidência também como uma construção. O próprio Ulpiano, a respeito de ter iniciado sua comunicação pedindo que “a atenção dos historiadores se deslocasse do campo das fontes visuais para o da visualidade como objeto detentor, ele também, de historicidade”¹⁰⁷ discorre em defesa de um pensamento que repense as fontes visuais, não excluindo sua possibilidade de gerar informação, mas introduzindo o problema da produção da imagem como um espaço dotado de historicidade e capaz de inferir sentidos.

A grande contribuição desse debate para essa dissertação é pensar que o registro documentário, embora possa ter uma proximidade visual próxima ao referente, é sempre uma representação. Não se trata de encará-lo como agente histórico ou testemunha. A decisão de fazer uma análise que privilegie a função de agente é ter a questão da intenção da representação como norte em nossa pesquisa.

2.1.3. O Cinema Político e o Cinema de Propaganda

Surge na tela um letreiro com palavras escritas em russo (figura 10, página 114). O espectador não precisa entender seu indecifrável conteúdo, embora seja importante saber que se trata de uma mensagem escrita naquele idioma. Os três planos imediatamente seguintes são mudos, apenas acompanhados pela trilha-sonora, e por uma narração em *voz over* que não se presta a traduzir a cena (figura 11, página 114). As imagens mostram conversas acaloradas dentro do dormitório de um navio. A maioria está deitada em redes, mas um marujo, mais exaltado, está de pé a fazer gestos eloquentes, típicos do cinema mudo, e grita com os companheiros – embora, como disse antes, não possamos escutá-lo. Depois vem outro letreiro indecifrável e, finalmente, o próximo corte nos leva para outro lugar: o interior de um enorme auditório na década de 1960, lotado de suboficiais da marinha ... brasileira! (figura 12, página 115) Assim começa uma das seqüências do filme “Jango”, usando alguns planos que também abrem a seqüência de outro filme, clássico do cinema de ficção soviética, “O Encouraçado Potemkin” (Sergei Eisenstein, URSS, 1925). Em Março de 1964, a revolta de mais de dois mil marinheiros, aglutinados no Sindicato dos Metalúrgicos

¹⁰⁷ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Ops. cit. Pag. 11

do Rio de Janeiro, começou com uma ousada comemoração pelo segundo aniversário da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais, entidade considerada ilegal pela Marinha. Os presentes reivindicavam melhoria na qualidade da alimentação da tripulação, libertação dos companheiros presos e uma mudança no código naval que lhes permitisse casar. O último grande evento político antes da deposição do presidente João Goulart tinha tantas semelhanças com a ficção de Eisenstein que parecia inspirar-se nela; essa, por sua vez, inspirada na história do cruzador marítimo que foi palco de uma revolta de marinheiros em 1905, logo após a derrota na Batalha de Tsushima (uma das últimas etapas da guerra Russo-Japonesa do início do século).

Toda essa seqüência foi montada em paralelo com imagens do Encouraçado. Os registros de atualidades que a equipe de Tandler teve acesso intercalam planos de Eisenstein, encurtando as distâncias de tempo e espaço entre o Brasil de 1964 e a Rússia pré-revolucionária. A mensagem é que vivenciávamos o nosso Potemkin naquele 25 de Março de 1964, cujos desdobramentos seriam abruptamente interrompidos uma semana depois. O recurso marca também, de forma bem explícita, as fidelidades políticas do filme de 1984. “Jango” está vinculado à uma memória cinematográfica que reverencia obras como “Encouraçado Potemkin”.

O paralelismo que se estabelece na montagem é com o cinema de ficção, a obra de Eisenstein – não com os eventos que se sucederam em 1905 – e permitiu uma condução mais emotiva e dramática da seqüência. O plano dos marujos espremidos atrás das grades fechadas do sindicato, imóveis pelo pouco espaço que tinham e apreensivos pela situação (figura 13, página 115) é colocado em oposição ao plano eisensteiniano de uma tropa czarista apontando seus rifles e baionetas (figura 14, página 116). O marujo russo, na representação da atmosfera pré-revolucionária, grita e gesticula em um plano fechado, clamando por uma consciência de classe por parte dos brasileiros fardados que tinham vindo reprimir a revolta dos compatriotas (figura 15, página 117). Como no filme original, seus gritos surtem efeito e um primeiro oficial do destacamento da polícia brasileira decide deixar no chão da calçada suas armas e seu capacete, negando-se a reprimir os marinheiros (figura 16, página 118). As baionetas do exército czarista de Eisenstein, então, também se abaixam em um movimento orquestrado, negando-se a atirar contra os próprios irmãos em causas que parecem justas (figura 17, página 118). Em seguida, sem tanta ordem como demonstrado no quadro anterior, um movimento mais espontâneo é captado pelo registro da câmera 16mm: o

restante dos policiais também deixa seus capacetes e armas na calçada, em um simbólico protesto e gesto de solidariedade (figura 19, página 119).

A presença do narrador nessa seqüência é mais tímida do que no restante do filme, deixando um espaço maior para a combinação das imagens e da música. A edição de Francisco Sérgio Moreira combina as noções das teorias de montagem cinematográfica elaboradas pelo próprio Eisenstein¹⁰⁸ com uma série de coincidências entre a ficção de 1925 e o evento de 1964, conduzindo emocionalmente o espectador até um ápice, pautado principalmente pela trilha-sonora. Duas revoltas de suboficiais da Marinha por motivos semelhantes. Em ambos os casos, os primeiros destacamentos enviados para reprimir a revolta decidem aderir aos insurgentes. Tanto na Rússia quanto no Brasil, a população local decide ajudar os revoltosos oferecendo comida como suprimento. E ambas ocorrem na véspera de grandes mudanças políticas em seus países... e as semelhanças terminam por aqui. Os desdobramentos políticos seriam bem diferentes.

Sobre o cinema russo, Leif Furhmmar e Folke Isaksson, discutindo a estética da propaganda cinematográfica, comentaram um texto escrito na década de 1940 pelo crítico André Bazin. Nele, manifestava seu incomodo com o excesso de condução emotiva da montagem soviética, o que, segundo ele, não permitiria ao espectador entrar em oposição com o próprio filme, forçando-o a aderir a sua intencionalidade¹⁰⁹. Haveria espaço na montagem russa para alguma empatia pelo guarda czarista que aponta seus rifles para os marujos explorados? Ou por aqueles que fizeram resistência aos marujos brasileiros na década de 1960 no filme de Tendler? Nem mesmo os próprios personagens conseguiram manter suas posições. Há época, Bazin teria proposto um cinema mais democrático em oposição àquele influenciado pelas teorias de montagem russa que, segundo ele, não permitia espaços para especulações, apenas para certezas, e onde os sentidos eram impostos, em vez de negociados. Bazin, então, sugere que o cinema não-democrático é aquele fundado em

¹⁰⁸ Dos vários escritos que deixou sobre o tema – Sergei Eisenstein se destacou por ser um diretor e teórico do cinema - o livro que é referência para suas teorias de montagem é EISENSTEIN, Sergei. “A forma do filme”. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2002. Nele são reunidos cerca de doze artigos do diretor sobre seus primeiros filmes: “Outubro”, “A greve” e “Encouraçado Potemkin”, onde propõe a idéia de que o cinema se faz através de uma montagem intelectual.

¹⁰⁹ BAZIN, André. “Qu’est-ce que c’est le cinema? I: Ontologie et language”, Paris, 1958 *apud* FURHMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. Opus. cit. Pag. 144

algumas formas de linguagem que negariam a voz ao contraditório, esvaziando-o de qualquer complexidade e colocando-o como um arquétipo facilmente condenável.

Utilizando-se dessa construção de Bazin, os autores suecos, Furhmmar e Isaksson, destacam que o cinema de propaganda seguiu basicamente o caminho desse cinema não-democrático. Embora tenham ressaltado que parte do cinema político seguiu o outro caminho, mostraram certo alinhamento com o crítico francês ao descreverem o cinema de propaganda como aquele que sempre aposta em uma conexão afetiva com espectador, não para negociar sentidos, mas sim para impô-los. No entanto, não demonstram a mesma resistência que Bazin a essa cinematografia que, segundo eles, pode sim ter obras de alto valor estético. Quando Fuhrmmar e Isaksson colocaram o trabalho de Eisenstein e de outros ícones do primeiro cinema soviético como exemplos do narrativas de propaganda, menos que desprestigiá-los como realizadores, atribuíam valor ao chamado cinema de propaganda¹¹⁰.

É recorrente, no entanto, a percepção de que a propaganda política é um conjunto de manifestações de grande sucesso de recepção e que apelam quase sempre para o emotivo, o instintivo, o afetivo, para o irracional. A historiadora Maria Helena Rolim Capelato, por exemplo, aproximou o conceito de representações políticas com o de propaganda política, defendendo que essas operam imagens e símbolos de forma a carregá-los de valores emotivos, buscando de seus receptores uma postura de consentimento e o apoio ao poder¹¹¹. Em seu estudo, não se dedica especificamente ao cinema mas a todo um conjunto de representações políticas que circularam durante o período do Estado Novo do presidente Getúlio Vargas (1937 – 1945) e do período do Peronismo (1945-1955). Citando Bronislaw Bascko, afirma que a propaganda permite “a fabricação e a manipulação dos imaginários coletivos que constituem uma das forças reguladoras da vida social e peça importante no exercício do poder”¹¹².

¹¹⁰ De fato, os autores não fazem grandes investimentos nessa diferenciação entre cinema político e cinema de propaganda. Elencam diversas obras desde o “Triunfo da Vontade” (Leni Riefsthein, 1934, ALE) até filmes hollywoodianos como “O Grande Ditador” (Charles Chaplin, 1940, EUA), apostando mais nessa conexão visceral com a emoção do espectador do que na idéia que filmes estabelecem entre mensagem política e emoção, drama e afeição. Ver FURHMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. “Cinema e Política”. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1972.

¹¹¹ CAPELATO, Maria Helena Rolim. “Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo”. FAPESP. Papirus. São Paulo. 1998. Pag.19-45

¹¹² CAPELATO, Maria Helena Rolim. Opus. cit. Pag.36

Por fim, Capelato acaba sugerindo uma relação muito direta entre o uso da imagem e a capacidade de persuasão daqueles que a manipulam, justificando dessa forma boa parte da eficiência da propaganda nos regimes políticos que estudou¹¹³. Mas caberia perguntar, nesse caso, se o sucesso comunicativo da propaganda estaria mesmo na própria plataforma comunicativa (imagem, ou nosso caso, o cinema)? Ou se a utilização de signos que remetam a sentimentos como emoção, afeto ou medo seriam garantias de maior empatia entre espectador e filme?

Mais cauteloso em relação às possibilidades da imagem, o historiador Carlos Fico também trabalhou com a propaganda política, mas, nesse caso, enfocando a produção cinematográfica de cerca de mil curtas-metragens promocionais, a maioria não-ficcionais, produzidos pela AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) e ARP (Assessoria de Relações Públicas), dois órgãos ligados à Casa Civil do último regime militar brasileiro, entre os anos de 1969 e 1977¹¹⁴. Sem negar que houvesse um projeto político de doutrinação ou de orientação para a formação de uma identidade através desses filmes, Fico levantou desde o início o questionamento a respeito da percepção de que esse projeto teria se cumprindo integralmente, ou seja, que o uso da propaganda política pelo regime militar correspondesse de forma líquida e certa a uma assimilação mecânica, direta e sem negociações entre espectadores e filmes.

Os limites de um estudo que perceba essas manifestações como um espaço de manipulação ideológica sem negociações corresponderiam (1) a supor que o grau de eficiência da recepção da propaganda é plena ou próximo disso, ou seja, não haveria espaços para apropriações de sentidos e (2) ignoraria a capacidade crítica do espectador em relação ao conteúdo ou ao processo retórico no qual está inserido¹¹⁵.

¹¹³ A descrição das estratégias de propaganda se estende através de seu livro, apontando em vários momentos o uso da imagem como uma grande estratégia de sucesso do projeto político. Em uma passagem trabalhando especificamente com os escritos de Roberto Romano, aponta para o grande uso de signos religiosos na propaganda desses dois regimes justificando que boa parte do poder de persuasão da linguagem religiosa dá-se por conta de seu uso da imagem como plataforma comunicativa. Ver CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Opus. cit.* pag. 29

¹¹⁴ FICO, Carlos. “Reiventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil”. Editora Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 1997.

¹¹⁵ Dentro do campo das teorias da comunicação, a percepção de que uma mensagem enviada pelos meios de comunicação de massa chegava sem ruídos, sem reapropriações e tinha uma assimilação integral e positiva em todos aqueles que fossem expostos a sua mensagem é conhecida como “Teoria Hipodérmica” e já é contestada desde o início do século XX. Ver WOLF, Mauro. “Teorias das Comunicações de Massa”. Editora Martins Fontes. 2.^a edição. São Paulo. 2005.

Assim, Fico opta por estudar a propaganda cinematográfica não como processo de formação de um imaginário, mas como um projeto político para a formação desse imaginário – cumprindo aqui a expectativa discutida anteriormente de que a imagem faça mais o papel de agente do que testemunho histórico. O objeto do estudo de Fico é a intenção daquele conjunto de narrativas e não sua assimilação – até porque essa seria uma dimensão muito difícil de ser mensurada.

A percepção do cinema de propaganda como aquele que serve sua narrativa a um plano de doutrinação ou formação do imaginário político, muitas vezes, pressupõe uma supervalorização da imagem em movimento como um meio superpotente de comunicação, capaz de impor sua mensagem através de códigos emotivos que superariam a razão e o bom senso. Se incluirmos o primeiro cinema soviético na lista de filmes de propaganda, tal qual sugeriram Bazin, Furhmmar e Isaksson, perceberemos que os excessos de condução da montagem – a “montagem figurativa”, como traduziu Ismail Xavier – não resultam necessariamente em uma aproximação com o público¹¹⁶. Basta lembrar que Eisenstein e outros cineastas desse período foram muito criticados por autoridades soviéticas por realizarem obras consideradas distantes do proletariado.

Já Walter Benjamin entra no tema da arte engajada desqualificando a idéia de que forma e conteúdo sejam dimensões realmente distintas¹¹⁷. O filósofo da Escola de Frankfurt, voz discordante de boa parte dos seus colegas, avança sua argumentação questionando a análise do engajamento político de uma obra a partir apenas de seu conteúdo. Mais importante, ou tão importante, seria identificar os projetos estéticos a que essas produções cinematográficas estão vinculadas. Filmes que não estivessem alinhados tanto no conteúdo quanto na forma com suas ideologias não se constituiriam em eficientes projetos políticos, embora possa haver sincera intenção dos seus autores para tanto.

Assim, buscar o político na filmografia do IPÊS ou no longa-metragem “Jango” está além de atestar o alinhamento de seu conteúdo com alguma ideologia mas também

¹¹⁶ XAVIER, Ismail. “O discurso cinematográfico”. Editora Paz e Terra. 3.^a edição. São Paulo. 2005. Pag. 129-138.

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em 27 de Abril de 1934” in *Obras Escolhidas:magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.^a edição. Brasiliense. São Paulo. 1994. pág. 120

atentar-se para a *técnica* com que esses filmes foram realizados¹¹⁸. É sintomático, por exemplo, que os filmes do IPÊS, a despeito de todos os recursos financeiros que tinham disponíveis, tenham resistido em aderir a novas formas de narrativa documental que surgiam na França e nos Estados Unidos e que já entusiasmavam realizadores brasileiros na década de 1960. Naquele período, uma série de inovações técnicas, como o surgimento de câmeras menores e de equipamentos portáteis de captação sincrônica de som possibilitaram ao documentário descobrir um registro mais espontâneo e instantâneo, libertando seus realizadores de diversos recursos cênicos que outrora pareciam necessários para a realização de algumas tomadas¹¹⁹. O fim da década de 1950 e início da década seguinte era o momento em que o documentário descobria a possibilidade da entrevista em campo, feita na rua, fora dos estúdios. O impacto dessas inovações significou em muitos casos a diminuição do papel do narrador ou, pelo menos, uma função menos professoral para essa voz onisciente e onipresente. Essas novas perspectivas de realização do cinema documentário não estiveram presentes nas narrativas do IPÊS, que preferiram manter um alinhamento com a narrativa clássica, ou seja, o modelo inglês desenvolvido por John Grierson: locução didática, algumas redundâncias entre imagem e som, trilha-sonora dramática, utilização de encenações, não utilização do som sincrônico e uma estrutura narrativa bem pedagógica.

No caso de “Jango”, a estética também parece refletir estruturas de pensamento de parte da esquerda política brasileira, embora, nem sempre, essas sejam marcas progressistas. A sua narrativa, por exemplo, parece enquadrar-se no que Jean-Claude Bernardet chamou de “modelo sociológico” de documentário. Uma estrutura vertical, que estabelece uma distância segura entre “aquele que fala”, “de quem se fala” e “para quem se

¹¹⁸ Benjamin usa o conceito de *técnica* como uma expressão capaz de dar conta tanto de noções de linguagem, como de formas de realização e distribuição da obra. BENJAMIN, Walter. Opus. cit. Pág. 122-123

¹¹⁹ Esse novo paradigma da produção do cinema documentário acabou se formatando em duas correntes de realização, o Cinema Verdade (França) e o Cinema Direto (Estados Unidos) – que acabam tendo como principais ícones, Jean Rouch e Richard Leacock, respectivamente. Os debates entre eles mostram divergências em relação ao lugar do documentarista diante dessas novas possibilidades. O Cinema Verdade advoga por um realizador participante, que instiga o acontecimento e não se esforça para ser invisível – a realidade não se mostra se não for provocada, instigada, caso contrário, as contradições continuam camufladas pela maquiagem social. Já o Cinema Direto projeta um realizador oculto, transparente, que se percebe como um ruído ou perturbação no registro – o seu ideal seria justamente desaparecer para que o real fosse registrado com mais fidedignidade. Esse é o grande debate da narrativa do documentário na década de 1960 do qual os filmes do IPÊS, contemporâneos ao auge desse dilema e das primeiras experimentações brasileiras nessa área, decidem abster-se. Para mais informações sobre esses novos paradigmas ver DA-RIN, Silvio. “O Espelho partido: tradições e transformações no documentário”. Editora Azougue. Rio de Janeiro. 2006. Pag. 133-169

fala”, sem permitir qualquer intercâmbio entre esses papéis. Perceptível em vários outros filmes não-ficcionais brasileiros, independente de suas fidelidades ideológicas, a concepção de um modelo sociológico surge do esforço em caracterizar as formas narrativas do documentário a partir do papel que o documentarista assume em relação ao seu tema. Nesse modelo, o realizador, personificado quase sempre na voz do locutor, se coloca como o único canal possível entre o registro cinematográfico e o conhecimento possível a partir do filme¹²⁰, nunca abrindo espaços para auto-questionamentos. Ele nunca está aprendendo com o contato com o outro, mas sim ensinando para aqueles que assistem. Eventualmente, pode oferecer um espaço de fala, mas nunca divide o espaço da onisciência da narrativa. O outro (o entrevistado), quase sempre, aparece para confirmar suas teses, ou acrescentar dados.

A seqüência da revolta dos marinheiros no Sindicato dos Metalúrgicos, na verdade, é um momento singular de todo o filme. No lugar do narrador, que em “Jango” cumpre o papel de revelar os bastidores da política atrás de cada plano ou fotografia de arquivo, o realizador se faz presente através de uma montagem que aproxima registro documentário de uma ficção realizada quarenta anos antes, e editada em paralelo sessenta anos depois. Junto com a citação ao episódio da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, é o único momento em que “Jango” admite que personagens anônimos e figurantes possam assumir o protagonismo nas mudanças políticas do país¹²¹. Em nenhuma outra seqüência há tão poucos nomes públicos mencionados. O personagem mais icônico que aparece aqui é o ex-marinheiro João Cândido, líder da revolta da chibata em 1910 – em uma breve citação da locução e com aparição visual garantida graças ao recorte de uma fotografia de jornal – que, juntos, atestavam sua simbólica presença na comemoração do aniversário da associação dos marinheiros. No fim dessa destoante seqüência, o narrador reassume seu papel e avisa, ainda sobre as imagens de arquivo que mostram os rebeldes marinheiros carregados nos braços pela multidão, os desdobramentos na política institucional por conta daquela insurgência.

¹²⁰ Essa análise atravessa as discussões entre “cinema verdade” e “cinema direto”. O modelo sociológico de narrativa é uma marca presente tanto em filmes mais alinhados com as idéias produzidas pelo cinema de Rouch, quanto aquelas estimuladas pelo cinema de Robert Drew e Richard Leacock. Ver BERNARDET, Jean-Claude. “Cineastas e imagens do povo”. Editora Brasiliense. São Paulo. 1985.

¹²¹ Uso aqui a concepção de “figurantes”, “anônimos” e “coadjuvantes” usado pela historiadora Maria Thereza Negrão em sua tese sobre os episódios protagonizados por personagens não públicos durante a campanha das Diretas Já em Brasília. Ver MELLO, Maria Thereza Negrão de. “O espetáculo dos moradores do símbolo: a mobilização pelas Diretas Já da perspectiva de Brasília/1984). Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. 1987.

Mas no restante do longa-metragem, no entanto, a voz do outro é sempre de algum personagem público (Afonso Arinos, Leonel Brizola, Aldo Arantes, General Carlos Muricy...). As entrevistas com personagens discordantes ao engajamento do filme estão longe de serem espaços de voz ao contraditório. A montagem não permite que ganhem essa projeção. Ao falarem suas teses, reforçam as teses do filme. Cumprem a mesma função que o capitão da esquadra de Eisenstein, fardado e bem vestido, gritando mudo diante a insubordinação dos marujos do cruzador marítimo.

Em relação a essa escolha entre personagens públicos e personagens anônimos, a opção por um perfil de entrevistados é uma marca na filmografia de Tandler, apesar de algumas exceções. É difícil esperar que “Jango” coletivize o protagonismo dos episódios históricos como em boa parte dos filmes de Eisenstein até por se tratar de uma cinebiografia política dentro do conceito que a cientista política Ruth Collier deu à política como uma “arena de negociação e barganha”¹²². O personagem biografado, o ex-presidente João Goulart, recebe destaque, é o protagonista. Mas sua história é contada sob uma perspectiva vertical, mesmo que alinhada com valores da esquerda política. Os anônimos, muitas vezes razão de muitas das ações descritas nos filmes, são quase sempre objeto de heroísmo ou vilania dos personagens principais, mas dificilmente assumem o controle de sua própria trajetória. Essa não é uma perspectiva incomum no cinema de não-ficção brasileiro. Alinhados com ideais conservadores, os filmes do IPÊS também negam a essa parcela da população qualquer protagonismo. O modelo sociológico do discurso se faz presente em quaisquer um dos engajamentos.

A atenção para perceber o político através de manifestações estéticas é redimensioná-lo para além do objetivo de ascensão ao poder institucional – percebendo que suas manifestações não coincidem com um modelo ideal de representações de determinada cultura política. Justamente porque esses modelos não levam em conta as outras influências a que seus autores estabelecem empatia. Walter Benjamin, como colocado antes, insiste ainda

¹²² Ruth Berins Collier, trabalhando com os movimentos de redemocratização na América do Sul e na Europa Oriental dividiu a ação política em duas categorias: (1) a “arena de manifestação e protesto” – onde o protagonismo recai normalmente sobre personagens anônimos; e (2) e “arena de negociação e barganha” – que compreende a concepção de política institucional, luta pelo poder na estrutura burocrática e tem como protagonistas, normalmente, as figuras públicas. Ver em COLLIER, Ruth Berins. “Path toward democracy: the working class and elites in Western Europe and South America”. Cambridge University Press. 2006

na artificialidade dessa diferença entre conteúdo e forma, mensagem e canal, embora essas categorias ainda pareçam interessantes, ao menos, para explicitar discordâncias entre projetos políticos e projetos estéticos. Peter Wollen, por exemplo, em texto sobre as relações entre política e cinema, advoga por uma percepção menos normativa do cinema político¹²³, onde mais do que transmitir uma mensagem de forma clara, direta e objetiva, a sua vocação seria causar perturbações na ordem, propor novas visões, outros paradigmas. Por outro lado, ao se aproximar das idéias de André Bazin, Wollen parece acreditar em um oposto, um cinema não-político, que não dialoga, mas impõe. Um cinema que seria capaz de obter do espectador apenas duas posturas: ou alienação ou indiferença. Mas que cinema seria esse, ao mesmo tempo tão forte e tão pobre?

A maioria das análises do dito cinema de propaganda parte de exemplos de cinematografias alinhadas com os regimes vigentes, empenhados, na maioria dos casos, em projetos de manutenção ou ampliação do *status quo*. Acredito que a escolha desse recorte, onde os chamados filmes de propaganda política estão em sintonia com seus contextos políticos, acabe colaborando com a percepção de que essas produções sejam menos democráticas, na acepção que Bazin deu à palavra.

Mas tanto os filmes do IPÊS quanto “Jango”, ao contrário dos exemplos trabalhados por Carlos Fico ou Maria Helena Rolin Capelato, estão imersos em uma acirrada arena de representações políticas. Há um forte trânsito e embates de idéias entre esses filmes e seus espaços de circulação e inserção. Os curtas-metragens ipesianos, por exemplo, dialogam com outras representações em um contexto de fortes tensões que caracterizou a década de 1960 no Brasil. Já o filme de Tandler propõe a reinserção da memória do ex-presidente João Goulart em um espaço altamente hostil a esse discurso. Se por vezes seus discursos cinematográficos parecem panfletários, é preciso contextualizá-los dentro de seus espaços de circulação e questionar se aquela não era a forma mais ideal de diálogo que aquele horizonte de expectativas lhes permitia ou estimulava.

¹²³ WOLLEN, Peter. “Cinema e Política”. In XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no Século*. Ed. Imago. Rio de Janeiro.1996. pag. 71-85



FIGURA 02: Concentração de trabalhadores
("O conceito de empresa", 1963, 02min38)

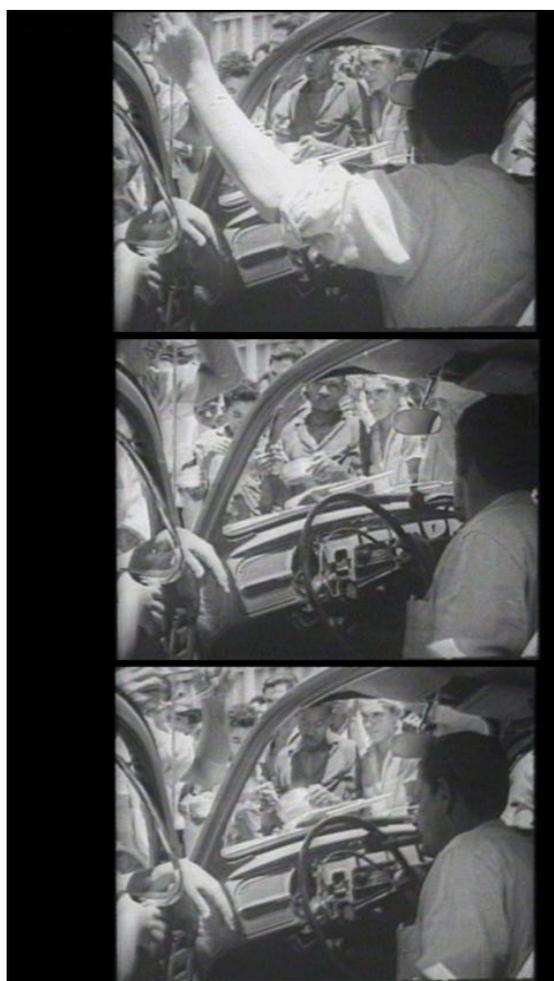


FIGURA 03: Homem ajustando antena de rádio em
meio a concentração de trabalhadores.
("O conceito de empresa", 1963, 02min38)

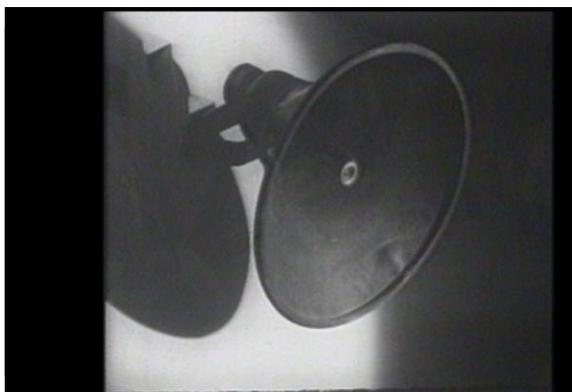


FIGURA 04: O alto-falante como objeto fora de continuidade espacial – elemento simbólico.

(“O conceito de empresa”, 1963, IPÊS)



FIGURA 05: Notícia da renúncia de Jânio Quadros

(“Jango”, 1984, Silvio Tendler)



FIGURA 06: Notícia da renúncia de Jânio Quadros
(“Jango”, 1984, Silvo Tendler)



FIGURA 07: Notícia da renúncia de Jânio Quadros
(“Jango”, 1984, Silvo Tendler)



FIGURA 08: Notícia da renúncia de Jânio Quadros
("Jango", 1984, Silvo Tendler)



FIGURA 09: Notícia da renúncia de Jânio Quadros
("Jango", 1984, Silvo Tendler)

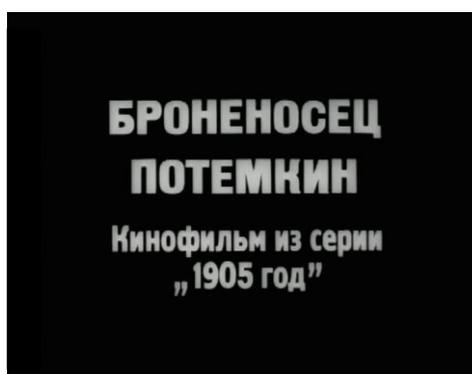


FIGURA 10: “Encouraçado Potemkin” e a revolta do porto do Rio de Janeiro
(“Jango”, 1984, Silvo Tendler)



FIGURA 11: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro
(“Jango”, 1984, 73min)



FIGURA 12: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro

(“Jango”, 1984, 73min)



FIGURA 13: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro

(“Jango”, 1984, 73min)



FIGURA 14: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro
(“Jango”, 1984, 73min)



FIGURA 15: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro
(“Jango”, 1984, 73min)



FIGURA 16: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro
(“Jango”, 1984, 73min)



FIGURA 17: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro
(“Jango”, 1984, 73min)



FIGURA 18: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro
(“Jango”, 1984, 73min)



FIGURA 19: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro
(“Jango”, 1984, 73min)



FIGURA 20: Encouraçado Potemkin e a revolta do porto do Rio de Janeiro
(“Jango”, 1984, 73min)



“Sem que nada em sua expressão ou nos seus gestos traíssem a decisão tomada [o Presidente já havia escrito a carta de renúncia e encaminharia ao congresso em poucas horas], Jânio compareceu ao dia do soldado.

Vencido pelo que chamou de força terríveis em seu bilhete de renúncia, foi fotografado pela última vez como presidente ao lado das forças ocultas”¹²⁴

FIGURA 21: Jânio Quadros nas Comemorações do dia do Soldado, (“Jango”, 1984, 03min30)

¹²⁴ Trecho da locução que acompanha a seqüência de imagens da FIGURA 21, interpretado por José Wilker, e escrito por Maurício Dias. Há um jogo de palavras que associa a carta de renúncia de Jânio Quadros a carta-testamento de Vargas, sugerindo que os protagonistas do golpe de 1964 são os mesmos que fracassaram na primeira tentativa em 1954. As imagens foram registradas em 25 de Agosto de 1961.

2.2. O cinema do IPÊS e o Círculo do Anticomunismo

O Sr. João Batista Leopoldo Figueiredo, ex-presidente do Banco do Brasil, falou na ocasião aos repórteres da imprensa, televisão e rádio sobre as finalidades da nova entidade e o significado da atuação que ela pretende desenvolver com ‘objetividade, franqueza e sinceridade’ (...) [segundo ele] o IPÊS é um órgão inteiramente apolítico, sem qualquer vinculação com grupos político-partidários. Procurará soluções para os nossos problemas, com a preocupação de atender os anseios da coletividade, e não de uma classe isoladamente.

(Matéria do jornal “Folha de São Paulo” sobre o lançamento do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – o IPÊS)¹²⁵.

Em 1972, dez anos depois da publicação dessa matéria, já não pairavam muitas dúvidas sobre o caráter do regime político a que o Brasil estava submetido desde 1964. Em seu início, porém, houve uma tentativa de distanciar-se, pelo menos em aparência, das marcas do autoritarismo antidemocrático que caracterizava os regimes ditatoriais, enxergados por suas lideranças como os grandes modelos políticos adversários¹²⁶ – pelo menos no plano do discurso, argumentos como a defesa da democracia, de uma autonomia política e, em última instância, das liberdades individuais eram as principais justificativas para o impedimento da proliferação do pensamento comunista no Brasil¹²⁷. Mas depois da

¹²⁵ Oficialmente, a entidade já existia desde o fim do ano anterior, mas o mês de fevereiro (1962) marca o lançamento público do Instituto com várias manifestações de seu projeto de intervenção na sociedade. matéria não-assinada. FOLHA DE S.PAULO, 02/ 02/1962 – 1.º caderno – pag.01.

¹²⁶ Sobre essa relação de aparência e essência no regime militar brasileiro de 1964 a 1985, que também pode ser percebida através de um esforço de relações públicas em construir a imagem de uma regime não vinculado a atos de violência e repressão, vale conferir a série literária do jornalista Hélio Gaspari (2002-2004) e também Carlos Fico (1998).

¹²⁷ Para se ter uma idéia do extremismo com que esse discurso era colocado no espaço público, o general do Exército Juarez Távora (1898-1975), candidato derrotado a Presidência da República em 1955, e um dos

eleição de três presidentes-militares – nenhum deles submetido a um sufrágio universal – a instrumentalização de dispositivos repressivos, a anulação do resultado de diversas eleições diretas e o veto do Alto Comando das Forças Armadas à posse do vice-presidente Pedro Aleixo quando o segundo general-presidente, Costa e Silva, sofreu um AVC – não havia muito como negar que o regime militar brasileiro possuía o mesmo caráter autoritário dos modelos políticos com os quais não se identificava. Àquela época, a maioria das organizações adversárias ao governo – pelo menos aqueles que se dedicaram a um embate armado - já estavam desmanteladas ou terminalmente enfraquecidas. Se era o auge da repressão, do autoritarismo, era também o auge da popularidade do regime, dos números positivos na economia e de suas vitórias no combate ao que cunhou de subversão. E foi nesse momento de auge, quando parecia não haver mais adversários a serem vencidos, e que a ameaça de comunismo parecia distante, que o IPÊS encerrou suas atividades.

Alguns meses depois, cerca de 35 mil documentos pertencentes ao Instituto foram entregues à sede do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro pelo general José Baptista Tubino, um dos membros da organização que acabara de ser fechada¹²⁸. Eram caixas e mais caixas de documentos onde constavam atas, planilhas de pagamento, despachos, correspondências, contratos, material de divulgação, planejamento de cursos, muitos livros e, também, alguns rolos de filmes em bitola 35mm. Eram catorze filmes de curta-metragem produzidos sob encomenda pela instituição.

Chama a atenção que os registros de sua atuação tornam-se cada vez mais escassos a medida que nos aproximamos do ano de 1972. A fase de efetiva ação da organização ocorreu nos primeiros anos de sua existência, período em que se concentram a maior parte do que parece ser o conjunto de suas realizações – quando também foram realizados todos os seus curtas-metragens. Durante os anos em que foi um organismo atuante, o Instituto também financiou e administrou a publicação de livros, programas de

maiores ícones do anticomunismo brasileiro, aderiu em fins da década de 1950 a um grupo de extrema direita conhecido como “Rearmamento Moral” (RM). Ele acabou ganhando um espaço privilegiado nos principais jornais do país para divulgação de textos e panfletos. Em um deles, escreveu: “A escolha hoje é entre a tirania brutal do comunismo, o suicídio coletivo por meio da guerra atômica, ou o renascimento global através do Rearmamento Moral. O comunismo jamais vencerá. Nosso destino é unir nossa nação e dar ao mundo o Rearmamento Moral. Essa é a solução final” (Estado de São Paulo, 12.08.1962).

¹²⁸ Há certa discordância em relação à data de quando o acervo teria migrado para a sede do Arquivo Nacional. Segundo Denise Assis (2000), isto ocorreria ainda em 1972. Reinaldo Cardenuto (2008) aponta o ano de 1974. De qualquer forma, os documentos que ficaram sob a guarda do general não permaneceram por muito tempo em sua casa em Teresópolis, interior do estado do Rio de Janeiro. Ao que parece, fora mesmo o próprio João Baptista Tubino quem tomou a iniciativa de levar todo aquele acervo para a sede do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

televisão, cursos técnicos, palestras e campanhas publicitárias. Entre 1961 e 1964, produziu uma variedade de objetos culturais e midiáticos, destacando-se dentro do cenário público como um dos grandes expoentes do anticomunismo no Brasil, sobretudo, promovendo a circulação e distribuição de suas representações.

A constatação de que o IPÊS teve uma atuação extremamente breve no cenário brasileiro, embora intensa, soma-se ao padrão de tantas outras experiências políticas semelhantes e que parecem comprovar o caráter efêmero das organizações anticomunistas no Brasil. Em geral, apesar de muito numerosas, são grupos que somente gozam de prestígio e capacidade aguda de execução durante os momentos em que a polarização política está forte, ou o receio do perigo comunista permanece elevado¹²⁹. De certa forma, são em cenários como esse que conseguem justificar as contribuições que receberam de diversas empresas e o apoio de grupos midiáticos tradicionais, receosos com a atmosfera de contestação¹³⁰. Assim, após o golpe militar, são comuns na leitura dos seus documentos os reclames a respeito do número decrescente de contribuintes, o desligamento de pessoas ligadas à diretoria e de dificuldades em arcar com projetos da mesma magnitude que desempenhavam em seus primeiros anos. Em um desses documentos, Glycon de Paiva, um dos diretores do Instituto, desabafa certo inconformismo com a incapacidade do IPÊS em se readaptar ao novo contexto que, de certa forma, tanto estimulou: “enquanto o Brasil vai bem, o IPÊS vai mal”¹³¹.

O dispendioso empreendimento da produção de filmes de curta-metragem, por exemplo, parece ter se encerrado ainda antes de abril de 1964. Uma vez instaurado o regime, não haveria mais justificativas para o investimento de grandes proporções na área do cinema? Dentro da documentação do IPÊS, ao menos aquela presente no Arquivo Nacional, não foram encontradas referências à realização de filmes na segunda metade de 1964 ou mesmo nos anos posteriores.

Mesmo que tenha investido de forma significativa na área de produção cultural e midiática, talvez a marca mais distintiva da estratégia de comunicação do IPÊS – o Instituto nunca foi um centro de criação dessas ações, não assumindo a função criativa delas.

¹²⁹ MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. Opus. Cit. Pág. 137

¹³⁰ René Dreifuss (1981) e Denise Assis (2000) fizeram um bom inventário das relações entre o IPÊS e diversos grupos empresariais e midiáticos. Alguns documentos chegam a descrever as importâncias que eram repassadas ao Instituto.

¹³¹ ASSIS, Denise. Opus. Cit. Pág. 24

Sua atuação era de acionar os agentes realizadores e gerenciar os recursos para sua execução. Por essa razão, a concepção adotada é que as realizações do IPÊS são melhor compreendidas como expoentes da cultura política do anticomunismo no Brasil e não de uma elaboração criativa própria e que tivesse uma marca estética-política como a sua maior distinção. Durante décadas, o anticomunismo investiu em símbolos, arquétipos e até mesmo em construções de narrativas muito próprias. É a essa cultura política que os filmes do IPÊS parecem estar filiados¹³². Suas narrativas acabam somando-se ao conjunto de representações anticomunistas feitas no Brasil por diversas iniciativas, algumas, inclusive, individuais e espontâneas.

Essa orientação, no entanto, não deve direcionar um olhar sobre esses curtas-metragens como simples ilustrações ou reflexos dessa cultura política no Brasil. Se o IPÊS não assume bem o perfil de autor, dotando esses filmes de elementos estéticos próprios – que não necessariamente se filiam aos valores anticomunistas – outros personagens no processo de produção de imagens assumiram esse papel. O caminho que sigo nas próximas páginas é o de discutir como que esses signos políticos se manifestaram no cinema do IPÊS, adequando-se a uma lógica de produção de imagem que se relaciona tanto com o perfil de seus diretores quanto dos círculos estéticos a que estão filiados. Nesse caminho, nem todos os arquétipos e símbolos do anticomunismo estarão bem representados. Esse fenômeno evidencia, na verdade, a heterogeneidade de representações que se vinculam a uma mesma cultura política. Isso porque não são apenas manifestações culturais de um pensamento político. Esses filmes são cruzamentos de valores diversos, anticomunistas inclusive.

2.2.1. O Espaço de surgimento do IPÊS

Na primeira metade da década de 1960, o Brasil passou pelo segundo grande surto de crescimento do anticomunismo no Brasil¹³³. A renúncia de Jânio Quadros ao cargo

¹³² Para um estudo mais completo sobre as representações do anticomunismo no Brasil ver: MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. “Em Guarda contra o perigo vermelho”. Perspectiva. FAPESP. São Paulo. 2002

¹³³ Os surtos do pensamento anticomunista brasileiro ocorrem quase sempre como reação a momentos em que se acredita que o comunismo cresce com força suficiente para alterar o quadro político. São momentos em que ocorrem muitas publicações, manifestos, narrativas pejorativas... ou seja, um quadro de embate de representações (embora as manifestações pró-comunistas tenham mais dificuldade de circulação pois não conquistaram esferas midiáticas da sociedade brasileira). O primeiro grande surto do pensamento

de presidente da República em agosto de 1961, apenas sete meses após sua posse, não apenas frustrou as pretensões políticas do mais forte partido de direita no Brasil, a UDN¹³⁴, como também surpreendeu por suas conseqüências. Dentro da legislação eleitoral em vigor, o vice-presidente era eleito em voto direto e em cédula separada. Não havia assim qualquer compromisso de compatibilidade de projeto político entre o presidente e seu vice. Dessa forma, a renúncia do candidato alinhado a direita política (que a bem da verdade já não estava agradando a seus aliados pelos excessos de acenos com a esquerda internacional), colocou legalmente na presidência da República o ex-ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, João Belchior Goulart, conhecido nacionalmente pela forma abreviada “Jango”. Aquela altura, João Goulart, filiado ao PTB, era talvez o maior herdeiro político de Getúlio Vargas, a personificação máxima do que a UDN chamava de político demagogo, populista e de perspectivas não-liberais para economia.

A posse de João Goulart foi cercada de enorme tensão. Na ocasião da renúncia de Jânio Quadros, o então vice-presidente estava em missão diplomática na China – o que já expressa uma postura bastante ousada para a época – e, em uma atmosfera de extremismos políticos, foi informado que teve seu nome vetado pelos três ministros militares, estando a frente do grupo o ministro da Guerra, Marechal Odílio Denys. Os chefes militares, com esse gesto, sinalizavam que não reconheceriam a autoridade de João Goulart como chefe de Estado. Alguns setores militares mais radicais chegaram mesmo a cogitar a possibilidade de derrubar o avião que reconduzia o novo presidente de volta ao Brasil. Contudo, essa rejeição militar ao nome de Goulart acabou gerando manifestações pela legalidade constitucional, que teve como principais bastiões o comando do III Exército, localizado no Rio Grande do Sul, através da figura do general Machado Lopes, e o governador gaúcho, e cunhando de João Goulart, Leonel Brizola. Enquanto se desenrolavam as decisões que aconteceriam em

anticomunista ocorre em 1935 em decorrência do episódio da Intentona. Muitas das representações desse período serão reatualizadas para a década de 1960. Ver MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Opus. cit.* 2002.

¹³⁴ A União Democrática Nacional, UDN, não era o polo mais avançado de idéias conservadoras no país. Na época, o sistema político ainda dava suporte para a existência de partidos que se vinculavam a idéias da República Velha, embora essa mesma legislação não permitisse a legalidade do Partido Comunista. Contudo, dentro de um espectro de força política nas urnas, a UDN era seguramente o bastião das idéias menos progressistas do país, mas chegou no pleito de 1960 sem um grande nome político para lançar ao cargo de Presidente da República e fazer frente à força política de Juscelino Kubitschek que estava lançando o marechal Henrique Lott a sua sucessão. Foi então que propôs uma aliança com o fenômeno de votos de São Paulo, Jânio Quadros, então governador do estado e pertencente ao inexpressivo partido PTN. Assim, a UDN conseguiu finalmente chegar à presidência da República, de forma democrática, depois de perder todas as eleições presidenciais de que havia participado (sempre por margem pequena de votos, é verdade) e de ter articulado pelo menos três tentativas de golpe contra a Presidência da República.

decorrência da renúncia de Jânio Quadros, Jango decidiu retornar ao Brasil realizando a mais longa rota possível e fazendo várias escalas. Doze dias foi o tempo necessário para que o Congresso Nacional pudesse encontrar uma solução que permitisse a posse de Jango dentro de uma negociação com a nova oposição (que até poucos dias, era parte integrante do governo) e o Alto Comando das Forças Armadas. Os parlamentares, então, votaram às pressas uma emenda constitucional que transformava o presidencialismo brasileiro em uma República Parlamentarista. Foi somente por debaixo dessa emenda que alguns setores militares e políticos da recém oposição acataram a ordem democrática e deram posse a João Goulart em 07 de Setembro de 1961.

Poucos meses após a tumultuada posse de João Goulart, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o IPÊS, foi fundado. O desnecessário acento circunflexo na grafia de sua forma abreviada, segundo a jornalista Denise Assis, foi adotado nos documentos produzidos pelo instituto por uma razão estilística. Está presente, por exemplo, nas cartelas dos créditos de todos os filmes. “Um acento patriótico”¹³⁵ que remete a uma árvore típica da fauna brasileira e dá ao nome do instituto uma forma fonética de melhor sonoridade¹³⁶. A composição dos membros do Instituto é uma reunião de personalidades ligadas aos quadros empresariais, militar (quase sempre indivíduos já ingressos na reserva¹³⁷), jornalístico e acadêmico de fins da década de 1950. Seu objetivo, expresso nas linhas de sua ata de abertura, era de construir ações em prol de uma moralização política do país (conforme a perspectiva de seus integrantes).

Há algumas características distintivas do IPÊS em relação a outros grupos que faziam oposição ao crescimento da esquerda política no Brasil. Primeiro, a maioria das organizações políticas do país possuía uma identidade ligada à área de atuação profissional de seus membros ou de seus espaços de socialização. Em geral, eram grupos de estudantes, ou de camponeses, ou empresários, artistas, militares, eclesiásticos... depois, a partir do

¹³⁵ CARDENUTO, Reinaldo. “O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do IPÊS”. Revista Artcultura. v. 11. n.18. 2009. pág.59-60

¹³⁶ ASSIS, Denise. Opus. cit. Pág. 13

¹³⁷ Nota explicativa: reserva é um termo dentro dos meios militares equivalente a uma primeira fase da aposentadoria militar. Uma vez não atingindo a promoção devida dentro do tempo de serviço, o oficial de carreira é afastado das funções militares, não podendo mais participar do plano de carreira militar. No entanto, continua tendo influência de comando, agindo como conselheiro, sobretudo através dos clubes militares, e pode ser reconvoado a qualquer momento para o quadro militar antes de completar 75 anos.

sucesso a associação, havia uma natural ampliação do perfil de seus membros e, muitas vezes, a ampliação desse perfil cruzava limites municipais e estaduais.

Já as ramificações do IPÊS eram absolutamente diversificadas desde o início. A maior semelhança entre seus membros, além de compartilharem as mesmas concepções políticas, era o alto poder aquisitivo que possuíam. O instituto já surge, por exemplo, praticamente com duas sedes. Uma no Rio de Janeiro, na Avenida Central, que à época já se chamava Avenida Rio Branco¹³⁸; e outra em São Paulo, na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio. Posteriormente, houve ampliações e abertura de escritórios em Belo Horizonte, Santos e Porto Alegre. Além disso, cada integrante colaborou com a quantia de Cr\$ 5 milhões em seu ato de fundação¹³⁹, uma importância representativa a julgar pela economia do período e por ser um investimento realizado por pessoas físicas. Essas são duas características que já destacariam o IPÊS das outras centenas de organizações, registradas ou não, que surgiram no mesmo período: as ramificações em vários setores da sociedade brasileira – em sua formação, há personalidades de grande prestígio dentro de distintos círculos sociais e profissionais – e um capital considerável que permite a execução de projetos dispendiosos logo nos primeiros meses. Assim, o IPÊS assume um protagonismo na ação política não proporcional ao seu tempo de existência. Em três meses, por exemplo, o primeiro curta-metragem documentário já estava realizado e era distribuído nacionalmente como complemento de tela¹⁴⁰ nas sessões de cinema.

Investindo majoritariamente em plataformas midiáticas, o IPÊS executou seu projeto político contando com uma mão-de-obra qualificada e que se vinculou ao Instituto quase sempre através de contratos comerciais. Jean Manzon, antigo fotógrafo da revista O CRUZEIRO e bem sucedido diretor e produtor de documentários institucionais desde 1953, foi escolhido como diretor dos filmes. Posteriormente, o IPÊS ainda contrataria Carlos Niemeyer, antigo funcionário de Manzon na década de 1950 que, à época, acabara de abrir

¹³⁸ A documentação encontrada ainda se refere à avenida com seu antigo nome, mesmo cinquenta anos depois de ter deixado de se chamar Avenida Central.

¹³⁹ Equivalente, em novembro de 1961, a aproximadamente U\$ 35 mil dólares, segundo os dados da Ipeadata. Ver em MELO, Hildete Pereira de, BASTOS, Carlos Pinksufeld, e ARAUJO, Victor Leonardo. “A política macroeconômica e o reformismo social: impasses de um governo sitiado” in FERREIRA, Marieta de Moraes(org.). *João Goulart: entre a memória e a História*. Editora FGV. Rio de Janeiro. 2008. pag. 79 - 106

¹⁴⁰ “Complemento de tela” era o nome popularmente usado para se referir aos curtas-metragens que, amparados pela Lei 21240/32, eram exibidos antes das projeções dos longas-metragens internacionais.

sua própria produtora de cinejornais¹⁴¹. A locução de muitos dos curtas-metragens ipesianos, por exemplo, contou com a voz de Luiz Jatobá, radialista que ganhou fama como apresentador na fase inicial do programa radiofônico “A Voz do Brasil”. Além desses, outros nomes de peso também prestaram seus serviços aos projetos do IPÊS. Esse investimento na contratação de profissionais consagrados na área da realização cultural e midiática, assim como a forma como aplicava seus recursos financeiros, levantam, talvez, uma das maiores distinções do IPÊS em relação a outras organizações anticomunistas que atuavam paralelamente: sua inserção no espaço público deu-se majoritariamente por meio de uma produção de sentidos simbólicos. É dessa forma que o Instituto escolhe realizar seus investimentos e seus projetos junto à sociedade.

Enquanto outras organizações de natureza semelhante prestavam sua colaboração à causa anticomunista através de um apoio material, organizando passeatas, ou mesmo se lançando como associação de finalidade partidária, o IPÊS quase sempre optou por investir na publicação de livros, realização de filmes ou produção de material de campanha. O perfil dos investimentos realizados pelo Instituto sugere ainda que seus dirigentes estavam convencidos de que a educação escolar era o caminho ideal para a realização de sua missão institucional, e tinham muita expectativa no cinema como instrumento desse objetivo¹⁴² – como se, dessa forma, o indivíduo escolarizado, uma vez instruído, fosse menos vulnerável a políticos que consideravam demagogos, populistas e oportunistas e pudesse realizar uma escolha democrática mais sã através do voto democrático

¹⁴¹ Carlos Niemeyer foi idealizador e produtor do CANAL 100, cinejornal de variedade lançado em 1959 que ficaria famoso pelos compactos de campeonatos de futebol. Para maiores informações sobre a carreira de Carlos Niemeyer ver MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. “Canal 100: A trajetória de um cinejornal”. Dissertação de mestrado. Unicamp. Campinas. 2006.

¹⁴² As relações entre cinema e formação educacional começam a ganhar força mesmo antes da década de 1920 e se estendem nas décadas seguintes angariando muitos adeptos, normalmente associando esse potencial à tradição do cinema documentário. O IPÊS é somente mais uma das várias organizações que investiram no cinema documentário com essa expectativa. Em 1934, por exemplo, Getúlio Vargas expôs em discurso sua visão do cinema como instrumento de educação e unidade nacional, (ver SIMIS, Anita. Opus. cit. pag. 29-32). O Ministro da Propaganda nazista, Joseph Goebbels, também fez várias manifestações a respeito – inclusive investindo de forma substancial no cinema documentário (ver FUHRMMAR e IAKSSON, Opus cit. pag. 35-42). Já em regimes democráticos, é possível citar o produtor britânico John Grierson que projetou-se realizando curtas-metragens documentários de conteúdo educativo, inclusive militando bastante pela questão (DA-RIN, Opus cit. pag. 55-26). O caso mais emblemático ainda permanece o soviético, sintetizado pelas palavras de Lênin “o cinema é a mais importante das artes” quando tratou sobre o uso do cinema como instrumento de educação e criação de um sentimento revolucionário na população. Ver RÉIA-BAPTISTA, Vitor. “O valor pedagógico do cinema: os casos de Edison e Lênin”. Universidade de Algarve. pág. 07 - <http://www.bocc.ubi.pt/pag/reia-baptista-valor-pedagogico-cinema.pdf>.

(obviamente, a escolha democrática mais sã convertia para aqueles candidatos com os quais o IPÊS possuía alguma empatia)¹⁴³.

2.2.2. As narrativas

No mesmo mês em que o IPÊS fez seu registro, dezembro de 1961, começaram as trocas de correspondências entre o Instituto e a empresa JEAN MANZON FILMES com a finalidade de selar um acordo comercial que previsse a produção e distribuição de um conjunto de curtas-metragens que se alinhava com a missão da instituição. A produtora havia encerrado recentemente uma fase de prestação de serviços para a Presidência da República que durou praticamente todo o governo de Juscelino Kubitschek, de 1956 a 1961. Nesse período, imediatamente anterior ao contrato com o IPÊS, a empresa de Jean Manzon dedicou-se ao registro do então presidente em diversas ocasiões oficiais e também se destacou pela produção de filmes de curta duração para a iniciativa privada, tendo quase sempre grandes companhias como clientes.

Além da confiança no talento do antigo fotógrafo da revista O CRUZEIRO, reconhecido pelo apuro técnico, o Instituto também estava interessado no conjunto de boas relações do diretor com o grupo de exibição Severiano Ribeiro, na época, dono da maior rede de salas de cinema do Brasil, com aproximadamente quinhentas unidades em todo país. A JEAN MANZON FILMES não oferecia apenas a execução dos curtas-metragens, mas também a garantia de uma formidável rede de distribuição que se amparava no decreto n.º 21240/32, que estabelecia a obrigatoriedade de exibição de curtas metragens de conteúdo educativo e não-comercial antes das sessões principais dos filmes de ficção estrangeira¹⁴⁴. Já há alguns anos, havia um acordo formalizado entre a produtora de Manzon e o grupo

¹⁴³ Para uma visão mais geral da atuação do IPÊS, assim como uma descrição de suas atividades, membros e das empresas vinculadas, a maior referência continua sendo a obra de DREIFUSS, René. “1964: A Conquista do Estado”. Rio de Janeiro.1981.

¹⁴⁴ Para maiores detalhes sobre a aplicabilidade e o processo de constituição desse aparato legal consultar SIMIS, Anita. “O Estado e o cinema no Brasil”. Editora Annablume. Rumos Itaú Cultural. 2.ª edição. São Paulo. 2008. pág. 108-115

Severiano Ribeiro que previa uma relação de preferência pelo fornecimento e produção dos complementos de tela¹⁴⁵.

Para se enquadrar dentro da lei, no entanto, era preciso que os filmes do IPÊS recebessem a chancela emitida pela censura¹⁴⁶ que comprovava o conteúdo educativo e não-comercial de sua projeção. Assim, uma preocupação constante durante a elaboração dos roteiros desses filmes era suprimir termos e quaisquer marcas que pudessem comprometer a avaliação dos censores a respeito do conteúdo educativo e não-comercial desses curtas-metragens. Em vários momentos, os diretores dos filmes entraram em contato com o Instituto, sugerindo mudanças no texto sob o pretexto de que alguns trechos poderiam comprometer a distribuição que somente se executaria através dessa chancela estatal¹⁴⁷.

Ainda assim, apesar dessas interferências, as relações entre diretores contratados e Instituto parecem ter sido bem amistosas, não estando registrados nesses documentos embates a respeito do conteúdo ou da linguagem dos curtas-metragens¹⁴⁸. No momento em que acerta seu contrato com o IPÊS, por exemplo, Jean Manzon envia uma correspondência acertando detalhes do contrato, indicando que compreendeu a intenção política dos filmes e que colocava a disposição dessa intenção também a rede de distribuição das salas Severiano Ribeiro:

“ O Ipês é a máquina. A serviço dessa máquina a técnica de nossos filmes documentários constitui o mais rápido veículo capaz de levantar com a máxima eficiência a opinião pública (...) DISTRIBUIÇÃO: Garantimos gratuitamente, e com exclusividade, a distribuição dos documentários em

¹⁴⁵ Anos antes, porém, o grupo Severiano Ribeiro ofereceu forte resistência ao decreto da obrigatoriedade de exibição do complemento. Tendo perdido judicialmente a causa, o grupo decidiu adquirir a falida companhia cinematográfica Atlântida e passou a realizar seus próprios curtas-metragens de material educativo. O jornal “O Dia” publicou em seu editorial no dia 07 de Setembro de 1956 texto sobre a formalização do acordo entre a JEAN MANZON FILMES e o grupo Severiano Ribeiro.

¹⁴⁶ Importante ressaltar que a ação da censura durante o interlúdio democrático de 1946 e 1964, ainda que haja episódios em que restringiu ou proibiu a exibição de algum produto cultural (“Rio 40 graus”, 1955, do diretor Nelson Pereira dos Santos é dos casos mais conhecidos), estava mais relacionado à identificação de conteúdo. A emissão de chancelas de identificação seria necessária para que alguns produtos pudessem ter circulação facilitada ou permitida em algumas praças.

¹⁴⁷ A não-emissão da chancela não significava a proibição da circulação desses títulos. O filme que não recebesse a chancela não estava proibido, mas não estaria enquadrado na Lei do Complemento de Tela .CARDENUTO, Reinaldo. “O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês”. In Revista ArtCultura. Uberlândia. V. 11, n. 18. Jan-jun.2009. pag. 59-77

¹⁴⁸ Embora haja sim registros de embates a respeito do valor do pagamento por esses filmes. Já em princípios de 1963, o IPÊS passa a considerar expressivamente dispendioso os preços cobrados por Manzon para a realização dos curtas-metragens.

todo Brasil pela rede: ‘Luiz Siveriano Ribeiro Jr., U.C.B e Atlântida’ que atinge em média 15 milhões de espectadores, mediante o fornecimento, por V.Sas. de 19 (dezenove) cópias em 35mm”¹⁴⁹

De forma geral, o enquadramento de Manzon revela um olhar deslumbrado com o progresso, com o maquinário, com o espaço urbano ou com a urbanização do campo. Trata-se de uma marca recorrente em sua cinematografia e já notada por Maria Leandro Bizello quando essa tratou das realizações do diretor e produtor de origem francesa durante o período em que prestou serviços ao governo Juscelino Kubitschek e a outras empresas na década de 1950. Em sua análise, Bizello destaca bastante seu olhar sobre a realidade no qual esvazia o elemento humano ou o coloca como extensão da máquina¹⁵⁰. Nas narrativas de Manzon há uma quantidade demasiada de planos-detelhes de mãos, em geral realizando ofícios manuais, quase sempre como extensões de instrumentos mecânicos de alta tecnologia. Os planos gerais, em sua maioria, retratam a pequenez do homem diante de suas construções e edificações. As narrativas pessoais, aquelas que elegem um personagem para conduzir uma determinada trama, quando não tratam de pessoas públicas, o fazem não particularizando o individuo mas o transformando na representação de um grupo ou categoria social¹⁵¹ (no caso dos filmes do IPÊS não há nenhuma narrativa que trate de pessoas públicas). A esse respeito, Bizello conduz a percepção de que entre 1956 e 1961, Jean Manzon teria realizado um registro otimista do Brasil, sob a égide do desenvolvimentismo juscelinista, onde os elementos que justificariam sua visão positiva estariam justamente no progresso calcado em idéias como a industrialização, a urbanização, a superação da condição agrária (e todos os seus arquétipos), e uma boa projeção internacional do Brasil¹⁵².

¹⁴⁹ JEAN MANZON FILMS. 1961. Correspondência entre a produtora de Jean Manzon com a sede do IPÊS no Rio de Janeiro. Acervo do Arquivo Nacional, fundo do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais.

¹⁵⁰ BIZELLO, Maria Leandra. “Imagens Otimistas: representação do desenvolvimento nos documentários de Jean Manzon – 1956-1961”. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas. 1995. pág. 77-118

¹⁵¹ BIZELLO, Maria Leandra. Idem

¹⁵² O professor Carlos Fico buscou analisar a invenção, ou reinvenção, da idéia de otimismo brasileiro feita pelo regime militar através da produção de filmes institucionais de curta duração. Nesse trabalho propõe uma baliza para compreender a idéia de otimismo brasileiro que, feitas as devidas adequações, se repete nos filmes que Mazon realizou entre 1956 e 1961. As matrizes de pensamento que estruturam a concepção de otimismo no Brasil seriam três: (a) a idéia de que, finalmente, estamos seguindo o *rumo certo* ou *caminho correto* para nosso desenvolvimento, (b) a questão da formação do caráter brasileiro e (c) a imagem do Brasil no exterior. Ver FICO, Carlos. “Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil”. FGV. Rio de Janeiro. 1997. Pag. 27-52

Sobre a idéia da construção do otimismo dentro da filmografia de Jean Manzon, é perceptível a recorrência de um registro bem contemplativo, com narrativas que tratam da construção de um país através do trabalho e do sacrifício de seus cidadãos, articuladas de forma bem ufanistas. As tensões e contradições sociais não chegam a serem negadas, mas são esvaziadas e desvalorizadas em muitas de suas narrativas. É muito recorrente, por exemplo, que seus filmes busquem negar conflitos de interesse entre classes sociais, idealizando uma união estável e harmoniosa entre empregados e empregadores¹⁵³.

A responsabilidade de mostrar os aspectos negativos deve ficar com os que querem destruir a sociedade, gente que por interesses políticos ou porque já nascem assim — vendo tudo preto — só tem sentimentos destrutivos. Mas eu não sou assim. Temos que ter esperança (...) sou a favor da livre iniciativa e posso argumentar que os regimes brasileiros nunca me prejudicaram. Fui amigo pessoal de todos os presidentes e nunca sofri nem no tempo de Getúlio Vargas¹⁵⁴

Esses elementos irão se repetir nos anos imediatamente após o encerramento da gestão de Juscelino Kubitschek, quando Manzon assina contrato com o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. Mas, curiosamente, os filmes ipesianos articularam o enquadramento contemplativo e ufanista de Manzon para uma narrativa pessimista do Brasil. Através de suas lentes, e pelo contrato do IPÊS, o país que estava até então indo bem, agora sai do seu rumo de crescimento; se deixando contaminar por indivíduos agitadores e demagogos que não querem outra coisa que não a perturbação da ordem; enfrenta fortes interesses internacionais e pode estar sucumbindo a uma ditadura comunista que, tal qual o nazismo anos antes, seduziu corações e almas. Essas são idéias-chave presentes nos filmes do IPÊS que Jean Manzon dirigiu e que, de certa forma, são um desvio de uma filmografia conhecida por seu ufanismo otimista.

Chama a atenção nessa breve trajetória da filmografia que Manzon realizava para o Instituto a rápida mudança de percepção da realidade brasileira. Com o intervalo de

¹⁵³ Sobre críticas a esse olhar contemplativo, ufanista e que esvaziava conflitos, há um interessante recorte de jornal sob o título de “O mundo bonitinho do cinema do Sr. Jean Manzon” publicado no *Jornal do Bairro* em 04 de Setembro de 1974 (autor desconhecido, Pasta da Cinemateca Brasileira).

¹⁵⁴ MANZON, Jean. “Profissão otimista” no jornal Folha de S. Paulo, 17 de Novembro de 1977

sete meses, período em que durou a experiência de Jânio Quadros na Presidência da República, o Brasil, segundo seus filmes, teria se desviado de rumo em absoluto. O Brasil que havia caminhado a passos largos e certos para o progresso, agora, rumava ao caos tragado pelo “fanatismo ideológico”¹⁵⁵.

É também relevante nessa comparação perceber que a sua estrutura narrativa mantém-se praticamente inalterada, apesar dessa mudança de perspectiva do otimismo para o pessimismo. Mesmo nos filmes do IPÊS, o enquadramento de Manzon ainda traz os elementos da redução da dimensão humana diante da máquina, o deslumbramento com o progresso e com a urbanização, o homem racional superando o indivíduo afeito a credices e promessas tolas. Sobretudo, sua narrativa atravessa esses dois períodos – juscelinista e ipesiano- com um discurso de forte posicionamento pela livre-iniciativa e de um estado liberal. Se o mundo do progresso tem um protagonista, esse é o empresário, o homem da livre iniciativa.

Essas narrativas audiovisuais colaboraram para construir a memória de determinados períodos, invocando afetividades e empatias, lembranças e esquecimentos. A atmosfera de crise política, insegurança, instabilidade que justificou o golpe militar de 1964 para alguns setores da sociedade brasileira foi construída através de narrativas como essas realizadas pelo IPÊS. Embora haja uma infinidade de outras representações que também participaram dessa dinâmica da memória coletiva¹⁵⁶ e que nos respondem, ainda hoje, como foi aquele período do Brasil pré-1964; os filmes documentários realizados por Jean Manzon e Carlos Niemeyer tiveram uma circularidade de destaque no espaço público que precisa ser reconhecida¹⁵⁷. Foram representações do anticomunismo que contaram com um bom aparato

¹⁵⁵ Expressão usada no curta-metragem “O que é democracia?” (Jean Manzon, IPÊS. 1962).

¹⁵⁶ HALBWACHS. Maurice. “A memória coletiva”. Tradução de Beatriz Sidou. Editora Centauro. São Paulo. 2006.

¹⁵⁷ Há documentos que fazem referência a filmes do IPÊS que tiveram mais de 100 (cem) cópias. Segundo o contrato original entre o IPÊS e a JEAN MANZON FILMES, os filmes deveriam ter 19 cópias cada – o que já constitui-se um projeto de distribuição bem significativo para o universo cinematográfico de curta-metragem brasileiro da década de 1960. A ampliação dessa perspectiva de distribuição para um número cinco vezes maior do que aquele originalmente pensando sugere que houve algum sucesso no projeto cinematográfico do IPÊS (embora não se deva pensar que o “sucesso” corresponda a uma boa apreciação por parte dos espectadores). Caso esse dado seja verdadeiro, sugere que os filmes tiveram uma distribuição muito maior do que a maioria dos filmes de longa-metragem de ficção tiveram no mesmo período. O trecho que destacamos na citação da página 135 já coloca que a penetração do grupo Severiano Ribeiro era algo como 15 milhões de espectadores brasileiros anuais. Se todos os espaços reservados ao complemento de tela fossem para os filmes do IPÊS, seria uma perspectiva de distribuição bem significativa.

de distribuição midiática, atingindo não somente o público que tinha o hábito de frequentar as salas de cinema. O IPÊS chegou a promover exibições de alguns desses filmes em sindicatos, escolas técnicas e outras sedes de associações¹⁵⁸. Obviamente, essa onipresença não garantiu empatias ou adesões, mas por si só já se constituiu como uma mensagem. E, muitas vezes, contribuiu para silenciar outras memórias do mesmo período. Em um editorial do jornal Folha de São Paulo, em 1962, o fotógrafo Benedito Junqueira dedica um raro espaço para comentários a respeito de um desses complementos de tela do IPÊS:

[o filme possui] duração bastante para mostrar aos olhos dos incrédulos e à mente dos esquecidos o que seja a nação em que as liberdades essenciais foram abolidas e em que espezinhou a própria dignidade dos povos sob a opressão dos chamados “regimes de força”. De força talvez obtida, contudo, à custa da fraqueza daqueles que, na hora do voto, sua única arma contra o demagogo, o aventureiro e o traidor, não sabem escolher ou se abstém de fazê-lo (...) que meditem todos sobre o que essas imagens candentes provocam. E saibam escolher depois, na urnas de Outubro. Tudo pode acontecer e tudo depende de nós¹⁵⁹

Há poucos registros a respeito da apreciação de curtas-metragens distribuídos como complemento de tela nesses anos. O estigma do cinema documentário como uma realização não-artística¹⁶⁰ e a pouca importância dada a projeções que não se constituíam como o evento principal da sessão de cinema, certamente, colaboram para essa escassez de dados. Os poucos registros dessa recepção não parecem cumprir requisitos que permitam algum tipo de generalização segura a respeito da influência ou da interpretação que determinados espectadores tiveram desses filmes. A citação desse texto, por exemplo, mais do que uma crítica favorável ao curta-metragem que Jean Manzon realizou para o IPÊS,

¹⁵⁸ ASSIS, Denise. Opus. cit.

¹⁵⁹ DUARTE, Benedito Junqueira. “Depende de mim”. Folha de S. Paulo, 09 de Setembro de 1962

¹⁶⁰ Por vezes, essa idéia é reforçada mesmo por alguns realizadores de documentários como Robert Drew e Richard Leacock, maiores expoentes da escola do Cinema Direto, ou pelo próprio John Grierson que, mesmo não negando a dimensão artística nos filmes documentários, argumentava que, nesses casos, a arte estava subjugada ou utilizada como instrumento de uma causa não-estética (Ver DA-RIN, Silvio. Opus cit 2008). O pesquisador da Cinemateca Brasileira, José Inácio de Mello Souza, também coloca o estigma do não-artístico como um desestímulo para iniciativas arquivistas em conservar e manter esses filmes, assim como o recolhimento e sistematização de informações a respeito de seus títulos (Ver CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO, SALIBA, Opus cit. pag. 117-133)

aponta para a compatibilidade entre o conteúdo desses filmes com a atmosfera de extremismo político, medo e anticomunismo que se manifestava no Brasil em vários setores da sociedade, sugerindo uma proximidade entre as fidelidades políticas do autor da crítica e do curta-metragem. Mais do que tratar do filme, Benedito Junqueira Duarte instrumentaliza seu texto como um reforço do projeto político presente na tela. Reações como essa, de declarada empatia ou rejeição a representações políticas eram comuns nas décadas de 1950 e 1960. Segundo René Dreifuss, o IPÊS teria conseguido mobilizar em seus quadros de colaboradores alguns jornalistas dos principais meios de comunicação, articulando assim um bloco de influência que, embora não tivesse uma coesão, era capaz de constituir-se como uma oposição ideológica ao governo João Goulart e seus principais aliados, assim como tinha capacidade de reduzir significativamente o apoio da classe-média ao governo¹⁶¹.

No outro extremo dessa polarização política, houve também a geração de discursos desfavoráveis a essas narrativas comprometidas com os círculos do anticomunismo. Em uma delas, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes trata de Jean Manzon e Primo Carbonari, dois produtores que praticamente monopolizavam o mercado de complementos de tela no Brasil, em um texto publicado originalmente em 1963:

“Somos condenados a Primo Carbonari. A essa pena pesada e hebdominária alguns cinemas acrescentam às vezes uma dose de Jean Manzon. Não vamos reiniciar a clássica discussão, já acadêmica de qual deles é pior. O assunto evoluiu e hoje os melhores especialistas estão concordes em que um paralelo entre Carbonari e Manzon não tem sentido pois é diversa a natureza de ruindade de cada um deles. Manzon é o ruim de classe internacional, ao passo que Carbonari é o ruim subdesenvolvido. Em suma, Carbonari é o pior cineasta brasileiro e Manzon é o pior do mundo”¹⁶²

A crítica não revela a que filme especificamente estavam dirigidas as palavras de Salles Gomes. Ainda que o ano de sua publicação coincida com o momento de vigor do

¹⁶¹ DREIFUSS, René Armand. “1964: A Conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe”. Editora Vozes. Petrópolis. 1987. pág. 259

¹⁶² GOMES, Paulo Emílio Salles. “O Primo e a prima” in CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (org). *Paulo Emílio. Um intelectual na linha de Frente*. Editora Brasiliense. São Paulo. Rio de Janeiro. 1986. pág. 234-235

contrato com o IPÊS, suas palavras parecem dirigidas, na verdade, à filmografia de Manzon como um todo, e ao uso que esse fazia da lei do curta-metragem para vender mercadorias, marcas e idéias financiadas por diversas instituições – crítica corrente de muitos setores ligados a área cultural em relação ao desvio de função da lei que garantia a distribuição dos curtas-metragens como introdução a sessão internacional. Aparentemente, em seu artigo, Salles Gomes não faz distinções entre conteúdo e a forma narrativa adotada por Manzon e outros cineastas do complemento de tela pago (no caso, está tratando em conjunto Primo Carbonari e Jean Manzon). Assim, Paulo Emílio Salles Gomes parece próximo de com uma concepção de arte engajada tal qual Walter Benjamin, onde as diferenças entre forma e conteúdo seriam problemáticas por esconderem os reais engajamentos da obra¹⁶³. Ao não direcionar suas críticas a um filme específico, mas a um cineasta e sua filmografia, Salles Gomes personifica uma forma específica de fazer cinema, numa interessante, mas também questionável, aliteração. Propõe, assim, uma memória que faça de Manzon (e Carbonari) sinônimo de um cinema que tem marcas estéticas e políticas muito específicas. Mesmo que a filmografia desses autores nem sempre corresponda a esses engajamentos, a crítica de Salles Gomes reflete, por parte da esquerda política, simplificações de ações artísticas e políticas de seus adversários, buscando eleger de forma rígida padrões de virtuosismo e desvios nas relações entre cinema e política.

2.2.3. ComplementoS de tela

Em 1959, um ano após fundar sua própria produtora, Carlos Niemeyer conseguiu viabilizar o apoio estatal para seu projeto de cinejornal, CANAL 100, que até 1985 contou com sólidos recursos ora do Banco do Brasil, ora da Caixa Econômica Federal. Os investimentos estatais não foram os únicos que acompanharam a trajetória da empresa, mas foram fundamentais para seu início, e para uma sobrevivência em sua fase final. O CANAL 100 era um jornal informativo de variedades e que não se restringia somente ao compacto de futebol que lhe fez nacionalmente famoso, mas também realizava o registro de outros eventos, sobretudo de realizações governamentais. Seus primeiros grandes registros são da expansão do parque industrial brasileiro, sobretudo na área automobilística, e do avanço das

¹⁶³ BENJAMIN, Walter. Opus. cit. Pag. 120 - 137

obras da construção de Brasília¹⁶⁴, acompanhando um recorte de narrativas e temas bem próximo de seu antigo patrão, Jean Manzon.

O pesquisador Paulo Roberto de Azevedo Maia, que estudou parte da realização de Niemeyer no cinema, ressalta que o surgimento da empresa de Niemeyer nesse ramo e de seu principal produto de comunicação, o CANAL 100, ocorre em um momento em que o formato e a produção de cinejornais já começavam a entrar em crise no Brasil devido ao surgimento, ainda que incipiente, da televisão e ao esgotamento da Lei do Complemento de Tela (21240/32)¹⁶⁵ que á época começa a ser alvo de críticas por conta de seu uso indevido. Vários produtores realizavam matérias pagas por empresas e instituições através do formato, desenvolvendo estratégias de camuflagem que iam desde não citar o nome do pagante até a adequação de roteiros para que pudessem ganhar da censura a chancela de material de conteúdo educativo¹⁶⁶.

“Uma fala sobre o complemento: já é mais que sabido que os cinejornais e os documentários, comumente apresentados, são integrados quase totalmente de matéria paga (...) Não entendo porque o expectador, existindo tantos bons documentários sem exibição, deva pagar para assistir matéria paga com a condescendência dos órgãos governamentais”

(ALBERTO, Luiz. “E a vida continua”. *Jornal do Comércio*. 12/04/1963)

O processo de declínio do formato no Brasil foi lento e, na verdade, tem a empresa de Carlos Niemeyer como um dos principais bastiões de resistência. É o mais bem sucedido empreendimento cinematográfico no setor, apesar de já ter nascido no momento de decadência do formato do cinejornal. No entanto, as investidas de seus críticos foram se intensificando até a condição de insustentabilidade do formato tal qual era realizado¹⁶⁷. Na

¹⁶⁴ MAIA, Paulo Roberto Azevedo. *Opus.cit.* 2006. pág. 32-33

¹⁶⁵ MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. “Canal 100 – A trajetória de um cinejornal”. *Projeto História*. São Paulo. n.35. dez. 2007. p. 353-354

¹⁶⁶ Sobre o assunto, tanto Reinaldo Cadernuto (2009) quanto Denise Assis (2001) exploram as estratégias de Jean Manzon para conseguir realizar serviços de filmagem para terceiros sem correr o risco de perder a possibilidade de distribuição. Na verdade, tratava-se de uma prática generalizada dos realizadores de cinejornais no Brasil.

¹⁶⁷ Uma das primeiras iniciativas conhecidas é o projeto de Lei do Deputado Federal Gerson Camata (ARENA-ES) em 1978, que propunha o fim da obrigatoriedade do complemento de tela. O projeto gerou

década de 1980, o cinejornal brasileiro não sobrevive a mudanças estruturais, como o aumento de 600% no valor da película virgem, e o fechamento de diversas salas de cinema¹⁶⁸, além da já crescente concorrência com a televisão. Em 1986, o empreendimento praticamente se encerra junto com o fim dos contratos de financiamento por parte de órgãos públicos.

Mas o contrato com o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais ocorre entre 1961 e 1964, vinte anos antes, quando o CANAL 100 ainda era um empreendimento neófito dentro dos vários cinejornais que circulavam no país. O contrato com o IPÊS foi um dos primeiros dessa nova empresa e, aparentemente, motivado por desacordos entre Manzon e o IPÊS em relação ao valor de realização dos curtas-metragens¹⁶⁹. Seus filmes que Niemeyer produziu para o IPÊS trazem marcas próprias, como a narração do locutor Cid Moreira no lugar de Luiz Jatobá (que já era parceiro antigo nas produções de Jean Manzon) ou um discurso menos imperativo que o de Manzon, embora ainda trouxesse todas as marcas do anticomunismo e uma mais tênue apologia ao progresso desenvolvimentista.

Em Setembro de 1999, pouco antes de falecer, Carlos Niemeyer foi procurado pela jornalista Denise Assis para tratar dos filmes do IPÊS que ele havia dirigido. O cineasta carioca então teria negado com veemência sua participação na realização de quaisquer curtas-metragens encomendados pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. “Aconteceu várias vezes do Manzon pegar um trabalho e eu nem tomar conhecimento, mas meu nome ia junto porque éramos sócios (...) mas eu jamais me envolvi com a direita ou trabalhei para esse grupo”, argumentou Niemeyer¹⁷⁰.

Os dois trabalharam juntos durante a década de 1950, pouco depois de Manzon abrir sua produtora. Essa teria sido a primeira experiência profissional de Carlos Niemeyer na área do cinema e da produção de imagens. O novo trabalho acabaria o estimulando a

uma união dos produtores de curta-metragem pela permanência da lei e não foi aprovado. Mas foi emblemático como um dos primeiros gestos institucionais em favor do fim da lei da obrigatoriedade.

¹⁶⁸ Só entre em 1982 e 1983, trezentas salas de cinema foram fechadas em todo Brasil: CHACON, Valmireh. “Os meios de comunicação na sociedade democrática”. In JAGUARBE, Helio et alli. *Brasil: sociedade democrática*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985, pp. 387-392.

¹⁶⁹ Dezoito meses após o início do contrato com Manzon, o custo médio para realização de cada filme já era o dobro do valor inicialmente acordado. Sem que haja qualquer questionamento a respeito da qualidade de seu trabalho, os membros do IPÊS discutem continuar a produção de curtas-metragens com outro realizador, menos oneroso.

¹⁷⁰ NIEMEYER, Carlos *apud* ASSIS, Denise. *Propaganda e Cinema a serviço do Golpe 1962/1964*. Mauad. FAPERJ. 2001. pag.25

largar a carreira de piloto aéreo particular para dedicar-se por completo à empresa de Jean Manzon. O pesquisador Paulo Roberto de Azevedo Maia não trata da relação dos dois como uma sociedade, mas como uma vinculação empregatícia¹⁷¹. De qualquer forma, já em 1958, Niemayer fundava sua própria produtora e a partir do ano seguinte começava a se especializar na produção de cinejornais.

Dessa forma, é improvável que o nome de Niemayer constasse nos créditos de documentários realizados por Jean Manzon sob um contrato redigido em fins de 1961. Além disso, ele é citado nominalmente em vários documentos do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais presentes no Arquivo Nacional.

Em uma correspondência datada de 21 de julho de 1962, por exemplo, o advogado do IPÊS, Luiz Cássio dos Santos Werneck, realizou um balanço de atividades da instituição. Nessa carta, informava que sete curtas-metragens realizados por Jean Manzon estavam concluídos e que um oitavo filme, feito sob a forma de um contrato experimental, estava sendo realizado por Carlos Niemayer. A respeito da descrição que faz da obra, parece tratar-se do título encontrado pelo pesquisador Reinaldo Cardenuto no Museu da Imagem do Som (MIS-SP), “Asas da Democracia”. O filme também é citado pelo pesquisador Paulo Roberto Campos Azevedo Maia ao tratar do período de contrato entre a CARLOS NIEMEYER PRODUÇÕES LTDA com o Instituto¹⁷². Sobre esse filme em particular, parece coerente a constatação de Cardenuto de que essa obra seria o único título da filmografia do IPÊS a promover uma aproximação explícita com as Forças Armadas, feita através de uma narrativa de celebração da Força Aérea Brasileira e sua ação como marco na luta contra os regimes não-democráticos na segunda guerra mundial¹⁷³. O nome de Niemeyer também parece uma escolha pertinente para esse projeto dado seu passado recente na Aeronáutica durante o conflito internacional¹⁷⁴. Haveria pelo menos uma outra ata, datada de alguns meses depois dessa, e assinada também por Luiz Werneck, que sugere o nome de Niemeyer para dirigir pelo menos outros dois documentários do IPÊS que tratariam das outras forças

¹⁷¹ MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. “Canal 100 – A trajetória de um cinejornal”. In *Projeto História*. São Paulo. n.35. dez. 2007. p. 347-355

¹⁷² MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. Idem. Pág. 349-350

¹⁷³ CARDENUTO, Reinaldo. “O golpe e o cinema: Jean Manzon à sombra do Ipes”. In *Revista ArtCultura*. Uberlândia. V.11, n.18, jan-jun. 2009. pág. 64

¹⁷⁴ MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. *Canal 100: A trajetória de um cinejornal*. Dissertação de mestrado. Unicamp. Campinas. 2006. pág. 32

militares, Marinha e Exército¹⁷⁵. Sem maiores detalhes a respeito da realização desses projetos no conjunto de documentos do Instituto, não foi possível presumir se os filmes tenham sido feitos, ou não.

Paulo Roberto Maia, ao discorrer sobre a obra de Niemeyer, localiza o CANAL 100 como um projeto de interessante estratégico para o regime militar que se seguiria nos anos seguintes, por promover um formato informativo despolitizado e que se especializava em destacar o Brasil como um espaço de belezas naturais, cultura exuberante, onde o esporte, no caso, o futebol, se destacava como uma marca identitária¹⁷⁶. Identidades que os ideólogos do regime buscavam construir, e achavam ter encontrado com o trabalho de Niemeyer: um formato distante dos excessos de autocelebração presentes nos cinejornais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do Estado Novo Vargas¹⁷⁷.

Pensar a produção de Carlos Niemeyer como um formato despolitizado é esvaziar o conceito do político ou de suas representações. Não somente porque o CANAL 100 também serviu ao projeto político do IPÊS antes do golpe de 1964 – o que já poderia render argumentos que apontassem esse período como um momento de engajamento dos filmes de Niemeyer – mas, mesmo depois da ascensão dos generais-presidentes, existe um projeto político claro na concepção de uma sociedade civil menos engajada nas polarizações que se apresentavam na atmosfera brasileira, principalmente no cenário da segunda metade do século XX. Basta perceber que essa postura “despolitizada”, que penso ser melhor compreendida como postura não-engajada, somente foi estimulada após o sucesso do movimento de 1964.

¹⁷⁵ CARDENUTO, Reinaldo. *Idem*.

¹⁷⁶ MAIA, Paulo Roberto Azevedo. “Canal 100: A trajetória de um cinejornal”. Dissertação de mestrado. Unicamp. Campinas. 2006. pág. 03

¹⁷⁷ Ao discorrer sobre a criação da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) durante o regime militar, o historiador Carlos Fico pontua o desconforto por parte dos militares em criar órgãos que lembrassem a superestrutura do DIP de Getúlio Vargas, um inimigo ideológico do movimento de 1964. A contra-gosto de alguns, o órgão só foi regulamentado em 1969 e, mesmo assim, sem a força política que tinha seu irmão estadonovista. As diretrizes de ação da AERP tentaram fugir das práticas varguistas das décadas de 1930 e 1940 sobre a realização de uma propaganda estatal. Uma das estratégias era evitar o personalismo em torno da figura presidencial e também os adjetivos ao tratar das obras governamentais – o princípio de não ser confundido com o governo Vargas era uma preocupação tão clara que estava expresso em documentos sobre a criação da AERP. Ainda assim, a AERP acabou caindo em práticas comuns em sistemas de propaganda de regimes autoritários, cabendo diversos paralelos com sistemas políticos aos quais os militares brasileiros de 1964 se declaravam contrários. Sobretudo no governo Médici, percebiam-se alguns desvios dos princípios norteadores da AERP. Por vezes o regime se viu enaltecendo a figura presidencial e colocando superlativos em suas realizações. Mas, de forma geral, esses desvios foram exceções. Exceções que chamaram atenção. FICO, Carlos. “Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil”. Fundação Getúlio Vargas. 1997

Os filmes produzidos pelo IPÊS, feitos imediatamente antes do início do regime, pelo contrário, convocavam de forma quase panfletária uma tomada de posição dos espectadores diante a polarização política que se percebia no país. “Abra os olhos!”, “e você? Não vai fazer nada diante disso?” ou “A hora é de decisão consciente” são algumas das frases imperativas presentes nos filmes do Instituto, esperando alguma resposta de um público que ainda não tinha vivenciado as mudanças pós-1964. Aquele era um espaço de representações onde as forças políticas pareciam equilibradas e, por isso, fazia-se necessário convocar reforços, ganhar adeptos. No pré-1964, aquela era uma propaganda política conveniente. Estimular o não-engajamento da população quando a balança do poder está favorável (pós-1964) é uma forma de propaganda política, embora não evidente, pelo *status quo*. Feita através de outros signos, de outras estratégias narrativas, mas ainda dotada de intencionalidade política.

2.2.4. O anticomunismo no cinema do IPÊS

O anticomunismo é um conjunto de práticas e representações heterogêneas produzidas e distribuídas por grupos que, muitas vezes, não possuem afinidades históricas. Em muitos casos, aqueles que o ritualizam são adversários políticos que, em um dado momento, assumem o papel de aliados ocasionais. Uma abordagem muito normativa dessa questão poderia até sugerir que o único elo de semelhança que permite abordar todas essas práticas debaixo de uma mesma cultura política é a recusa pelo comunismo como modelo de política e cotidiano social. No mais, é pouco provável encontrar outras afinidades que permitam a aproximação de formas tão diversas de representação¹⁷⁸. Ainda que seja notável a capacidade que esse conceito possuiu de aglutinar e motivar grupos ao longo do século XX, promovendo alianças improváveis, estáveis, mas de duração reduzida; toda essa diversidade sugere que o anticomunismo é uma prática que se exerce a partir de ações de grupos diversos e que, uma vez superada a ameaça comum, voltam-se para suas diferenças. Suas representações não são apenas representações do anticomunismo, mas também

¹⁷⁸ É possível encontrar manifestações de anticomunismo até mesmo em grupos de esquerda que recusavam o modelo comunista como referência de oposição ao regime capitalista e liberal. Fenômeno relativamente comum na esquerda dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. Ver PATTO, Rodrigo de Sá Motta. Opus. cit. 2002. Pag. Conferir pagina

representações de identidades transversais, o que nem sempre são pluralmente compartilhadas.

Ao tratar sobre suas manifestações no Brasil, o professor Rodrigo Patto de Sá Motta identificou três matrizes-chaves a partir das quais se desenvolveram as principais teses, discursos, imaginários e representações dessa cultura política: a matriz (1) religiosa/católica, (2) a nacionalista e (3) do liberalismo¹⁷⁹. Três alicerces do anticomunismo no Brasil. Ainda que Motta não trate sobre o cinema em seu trabalho, dedica um bom espaço para discussão da iconografia anticomunista e, dessa forma, abre um interessante caminho para a análise de suas manifestações nos curtas-metragens do IPÊS. Suas ocorrências, no entanto, seguem uma lógica própria da produção cinematográfica e trazem consigo as marcas da adesão e da fidelidade a outros círculos de valores. As matrizes do pensamento anticomunistas apontadas não se manifestam de forma igualitária nesses filmes e, por vezes, convivem com discursos paralelos que, sob determinadas óticas, não se alinham com o modelo ideal de representações do anticomunismo brasileiro. Mas, caberia perguntar: alguma manifestação cultural política é capaz de satisfazer integralmente a cultura política à qual se filia?

Entre os principais eixos do pensamento anticomunista brasileiro presentes no cinema do IPÊS, a adesão ao ideário do liberalismo econômico é a manifestação mais recorrente e incisiva, desenvolvida como um dos principais eixos de crítica à ideologia adversária. Embora haja presença de outras matrizes do pensamento anticomunista nesses filmes, essas recebem menos destaque nas narrativas ipesianas quando comparadas à importância dada ao liberalismo¹⁸⁰.

¹⁷⁹ MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. “Em guarda contra o perigo vermelho”. Editora Perspectiva. FAPESP. São Paulo. 2002. Pag. 15-47

¹⁸⁰ Importante ressaltar que o pensamento liberal nem sempre representou bem o papel de principal oposição ao comunismo. Na década de 1930, período identificado como o primeiro grande surto das práticas anticomunistas no Brasil, o ideário do liberalismo parecia falido pela crise reverberada pela queda da bolsa de Nova York em 1929. A década de 1930 foi um período em que modelos de forte intervenção estatal – os fascismos europeus e latinoamericanos ou o *New Deal* dos Estados Unidos – se mostraram as principais alternativas ao modelo comunista. E fizeram, cada um ao seu modo, coro ao anticomunismo. O liberalismo como uma forte proposta de oposição ao comunismo é algo muito próprio do período pós-guerra. Ver MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. Opus. Cit. Pag. 179-214 e HOBBSAWN, Eric. “A Era dos extremos: a breve história do século XX”. Companhia das Letras. São Paulo. 2004. Pag. 113-144.

Já no campo estético, como foi tratado anteriormente, o anticomunismo dos filmes do IPÊS desenvolveu-se paralelamente a um enquadramento desenvolvimentista¹⁸¹ e a um modelo de discurso que Jean-Claude Bernardet cunhou modelo sociológico¹⁸². O anticomunismo desses curtas-metragens se desenvolve sobre essas influências e, conseqüentemente, agregou outros valores a esse modelo-ideal do anticomunismo, liberal, religioso e nacionalista. Por vezes, valores até mesmo incômodos às principais referências políticas da direita brasileira – embora, naquele cenário de aberto embate de representações, fosse conveniente e importante agregar quaisquer manifestações de desagrado com a ideologia leninista-marxista.

Nos diversos planos-detalhes dos filmes do IPÊS, normalmente destacando o manuseio de instrumentos de grande complexidade, ou os enquadramentos gerais que mostram a pequenez do homem diante de grandes obras da construção civil, desenvolveu-se uma narrativa documentária de apologia ao progresso técnico-mecânico – marcas recorrentes em praticamente todos os curtas. De certa forma, esses planos trazem um desalinhamento com as principais forças políticas anticomunistas das décadas de 1950 e 1960. Enquanto partidos como a UDN e outros grupos da direita política manifestavam suas desconfianças com a execução de obras faraônicas, argumentando que essas eram espaços ideais para desvios de verba pública, cooptação de eleitores pouco instruídos e outras formas de corrupção¹⁸³; desenvolvia-se um cinema anticomunista que, justamente, parecia deslumbrado com o desenvolvimento através do progresso e com teses que pareciam mais próximas ao juscelinismo.

Essa percepção desenvolvimentista dos filmes do IPÊS, no entanto, não é possível a partir de uma análise que enfoque exclusivamente o texto narrado por seus

¹⁸¹ Uma síntese do argumento de Maria Leandro Bizello (1995) sobre a forma de enquadramento de Jean Manzon entre 1956 e 1961 – quando prestou serviços a Juscelino Kubitscheck – e que se projetou, apesar das mudanças de alinhamento político, em suas realizações como diretor dos filmes do IPÊS.

¹⁸² BERNARDET, Jean-Claude. “Cineastas e imagens do povo”. São Paulo. Editora Brasiliense. 1985.

¹⁸³ Jean Manzon (e de certa forma, também Carlos Niemeyer) se notabilizou como documentarista na década de 1950 pelos cinejornais feitos para a presidência da República de Juscelino Kubitscheck. Para as forças políticas representadas pelo IPÊS, o político mineiro era uma das principais lideranças que precisariam ser vencidas pelo golpe militar-civil de 1964. A participação de Manzon e Niemeyer no projeto político de Juscelino, no entanto, não inviabilizou seus nomes enquanto prestadores de serviço do IPÊS. A princípio, não havia essa expectativa do Instituto para com seus prestadores de serviço. Mesmo porque, enquanto faziam filmes para o IPÊS, tanto Manzon quanto Niemeyer chegaram a fazer filmes vinculados à esquerda política, o que sugere que a relação entre ambos com o Instituto era menos de uma adesão política – como sugerem Marcos Corrêa (2006) e Denise Assis (2000) – e mais de prestação comercial – como sugere Reinaldo Cardenuto (2008).

locutores. O desenvolvimentismo e o entusiasmo pelo progresso são marcas fortes no discurso visual, no registro cinematográfico, na análise dos planos. No entanto, praticamente não se encontram manifestações dessa ode nas transcrições verbais. As locuções falam majoritariamente do progresso através da educação, da consciência cívica e pelo trabalho. Já no plano visual, mesmo que, muitas vezes, em redundância com o conteúdo do texto da locução, traz-se majoritariamente outra dimensão desse desenvolvimento: a dimensão do progresso técnico. Vale lembrar que os textos da locução eram um espaço de elaboração conjuntamente entre o IPÊS e os diretores contratados, Jean Manzon e, posteriormente, Carlos Niemeyer. Os planos de filmagem ou roteiros, aparentemente, cabiam apenas às produtoras contratadas.

Como foi tratado anteriormente, o modelo sociológico, conceito usado por Bernardet para caracterizar a narrativa de parte da produção documentária de curtas-metragens brasileiros das décadas de 1960 e 1970, também se projeta bem sobre os filmes do IPÊS. Curiosamente marca uma consonância entre parte da produção de documentários alinhados tanto com a esquerda quanto com a direita política que, em ambos os casos, manifestam forte descrença na população mais carente como capaz de assumir o protagonismo de sua própria transformação social. Ainda que na maioria dos filmes ipesianos sejam eles - a população segregada - objetos principais do discurso, a abordagem lhes nega o papel de agentes históricos. Esse protagonismo é projetado, sobretudo, sobre a figura dos empresários e dos homens da livre iniciativa que, com espírito empreendedor, seriam capazes de desenvolver o país e levar o progresso material para os trabalhadores. Serão eles, não os “agitadores demagogos”, que irão levar prosperidade e justiça para a população segregada.

Outra característica própria do anticomunismo dos filmes do IPÊS é a forma como sua narrativa lidou com a figura do então-presidente João Goulart. Ou, a forma evidente como não o menciona. Sobre esse aspeto, o professor Rodrigo Patto de Sá Motta também já havia apontado como característico de boa parte das representações anticomunistas da primeira metade da década de 1960 uma oposição menos direta à figura do Presidente, e mais investimento nas críticas a seu envoltório político e sua gestão. Havia muita expectativa das lideranças de grupos de direita em conseguir persuadir Goulart a

mudar o perfil de sua administração. Enquanto os filmes constroem percepções negativas a vários temas caros à direita política: sucateamento das forças armadas, quebra de hierarquia, importância da liberdade da livre-iniciativa... João Goulart não é citado uma única vez, e nem mesmo sua imagem aparece. A caracterização do político demagogo – tema caro ao discurso cinematográfico do IPÊS - fica integralmente aliado a outro ex-presidente, Jânio Quadros. Embora seu nome também não seja mencionado pela locução, sua imagem é recorrente em várias cenas que tratam da figura do político demagogo e populista¹⁸⁴.

De forma geral, esses filmes investem em dicotomias simples como eficiência x ineficiência ou bons valores x maus valores (nesse último caso, quase sempre transfigurados como o embate entre “democracias liberais” e “regimes totalizadores comunistas”). Em alguns casos extremos, o discurso ipesiano aposta em uma sofisticada retórica que argumenta que as poucas ineficiências do sistema liberal dão-se por conta do contágio com as proposições adversárias, populistas¹⁸⁵ e demagogas, que investiam em uma insana adversidade entre classes sociais. É notório como o discurso ipesiano, ao menos aquele presente em seus filmes, tenta esvaziar ao máximo o embate entre classes sociais, dando continuidade a um discurso já presente nos filmes que Jean Manzon desenvolvia quando prestou serviços à Presidência da República durante a gestão Juscelino Kubitschek, poucos anos antes.

2.2.5. As fontes

Não há informações precisas de quantos filmes foram produzidos pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Chama a atenção que todos os títulos presentes no Arquivo Nacional, catorze ao todo, tenham sido realizados entre 1962 e 1964, o que reforça a tese de

¹⁸⁴ O que não deixa de ser um fato curioso pois pouco tempo antes Jânio Quadros era um político saudado pela direita política por ter conseguido quebrar a sequência de vitórias do PSD e PTB. Sua prática política de aproximação com a população, estabelecendo com eleitores um forte laço de empatia, mas mantendo um discurso conservador e que pregava austeridade das contas públicas, fez com que a UDN relevasse em seu candidato esse perfil populista – de que tanto desgostava – por conta de sua boa aceitação eleitoral. Renunciou com oito meses de mandato, gesto que colocou um forte adversário da UDN na presidência, e se tornou uma das principais referências do perfil indesejável de político pelas mesmas forças que meses antes o haviam apoiado.

¹⁸⁵ Sobre o uso pejorativo do termo “populismo” ver GOMES, Ângela de Castro. “O Populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre um conceito” In FERREIRA, Jorge (org). *O Populismo e sua história*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2001. pág. 17-59

que o sucesso do regime parece ter tido influencia sobre a desarticulação do Instituto – os investimentos na área de cinema foram bem expressivos até 1964 e, depois, teriam se tornado injustificáveis. Como mencionado anteriormente, o pesquisador Reinaldo Cardenuto encontrou um décimo-quinto filme, localizado no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, sob o título “Asas da Democracia”, que parece ter sido o primeiro filme dirigido por Carlos Niemeyer para o Instituto¹⁸⁶. Os documentos presentes no fundo arquivístico do IPÊS no Arquivo Nacional sugerem que o ano de realização desse filme é 1963, o que, então, ainda corrobora a hipótese das razões que teriam levado à insustentabilidade do Instituto. Mas esse fato, no entanto, sugere a possibilidade de que os arquivos do IPÊS, ou pelo menos seus filmes, tenham se espalhado com a dissolução do instituto em 1972, e que o espólio de documentos entregues pelo general João José Batista Turbino ao Arquivo Nacional não estivesse completo.

Ainda assim, o acervo presente no Arquivo Nacional contém registros bem detalhados sobre as atividades do Instituto, incluindo dados desses filmes. O preciosismo de alguns papéis sugere que o acompanhamento do Instituto com seus investimentos era bem rigoroso. Por essa mesma razão, chama a atenção que alguns filmes tenham ricas e detalhadas informações e outros, nem tanto. Esses são alguns dos itens que sugerem a possibilidade de existir em outros papéis sobre as realizações do IPÊS e mesmo outros filmes além desses que já são conhecidos e que, por alguma razão, teriam se separado do montante principal de documentação e registros do órgão.

A organização da antiga produtora de Jean Manzon também colaborou bastante para a obtenção de documentos e dados a respeito dos filmes e da distribuição desses. A pesquisadora Maria Leandra Bizello, por exemplo, começou a escrever sua dissertação pouco depois do falecimento do cineasta, em 1990, e teve acesso a mais de mil pastas, cada uma delas fazendo referência a um filme (curta ou longa-metragem) produzido pela empresa. Nessas pastas constavam contratos, planilhas de pagamento e orçamento, plano de distribuição, recortes de jornal, roteiros e, em alguns, casos planos de filmagem.

Sua empresa ainda resistiu poucos anos após sua morte antes de fechar suas contas. Depois de Bizello, outros pesquisadores que tiveram as realizações de Jean Manzon

¹⁸⁶ Reinaldo Cardenuto aponta uma troca de correspondências onde a realização desse filme, que parece ter sido um teste para a indicação de Niemeyer a substituir Jean Manzon, é citado (CARDENUTO, 2009: 64).

como objeto de estudo tiveram acesso cada vez menor a essas pastas e documentos. Nesse princípio de século XXI, seu acervo está sob a guarda patrimonial de um centro privado de gerência de acervos culturais, CEPAR CULTURAL, localizado em São Paulo. A empresa cuidou da restauração de seus filmes, digitalização de todo seu acervo fotográfico, mas restringiu o acesso a esses documentos a que pesquisadores anteriores tiveram acesso. Ainda que esse impedimento não tenha sido comprometedor – até porque o foco era o trabalho feito para o IPÊS e o Arquivo Nacional conta com um bom acervo documental sobre o tema, meu acesso aos papéis da empresa de Manzon ocorreu principalmente através dos anexos dos trabalhos de Bizello, Reinaldo Cardenuto e Marcos Corrêa.

Em quase quarenta anos, a JEAN MANZON FILMES produziu 845 documentários, a grande maioria curtas-metragens, mas também alguns títulos classificados como média e longa-metragem. Superando estigmas de uma produtora especializada em narrativas institucionais, promocionais e documentárias, alguns desses títulos conseguiram projeção de crítica nacional e internacional. Foram ao total onze prêmios, dos quais é possível destacar, somente entre os longas-metragens, “Samba Fantástico” (1955), exibido em Cannes; “L’Amazone (1966), vencedor do Leão de Ouro no Festival de Veneza; “Novo Brasil” (1990), que conquistou o Award Industrial no Festival de Chicago; e as várias indicações e menções elogiosas ao filme “Brasil, terra de contrastes” (1986).

Após o início do regime militar, a JEAN MANZON FILMS permaneceu no mercado, aparentemente, sem maiores dificuldades. Continuou a realizar filmes institucionais para diversas companhias de grande porte no Brasil e, como dito antes, intensificou a realização de projetos de longa-metragens mais autorais¹⁸⁷. O início dos governos militares não representou para carreira ou para empresa de Jean Manzon um declínio de suas atividades tal qual ocorreu com o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. Curiosamente, ao verificar a lista de produtoras cinematográficas que, segundo o levantamento do professor Carlos Fico, foram contratadas pela Assessoria Especial de Relações Públicas ou pela Assessoria de Relações Públicas do regime militar entre 1969 e 1977 para realizar seus filmes de campanha, não consta a JEAN MANZON FILMS¹⁸⁸. Não

¹⁸⁷ Estou chamando de “autorais” projetos que não são realizados a partir de um contrato com algum cliente idealizador do projeto, como ocorria nos projetos para a Presidência da República (1956-1961) ou para o IPÊS (1961-1964)

¹⁸⁸ FICO, Carlos. “Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil”. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 1997. Anexos. Pág. 171-188

significa, no entanto, que ela não tenha prestado serviços para o governo. Pelo menos três órgãos federais, a PETROBRÁS, a ELETROBRÁS e a antiga TELEBRÁS realizaram filmes institucionais com a empresa. Mas não deixa de chamar atenção que, por alguma razão, a Casa Civil não tenha disposto de serviços tão bem reconhecidos no mercado.

Já o acesso ao material de Carlos Niemeyer foi mais restrito. O pesquisador Paulo Roberto de Azevedo Maia colaborou com referências e ajudou-me a encontrar alguns de seus filmes, além daqueles que realizou para o IPÊS. Mas Niemeyer não possuía uma organização de seus contratos e documentos de forma tão detalhada como Manzon, de modo que o acesso a informações extra-filme foi bem limitado.

Durante o regime militar brasileiro, como dito anteriormente, sua empresa prosperou bastante e consolidou a marca do CANAL 100 como o empreendimento mais bem sucedido do Brasil na área de cinejornais. Recebeu apoio do governo através de patrocínios do Banco do Brasil e da Caixa Econômica Federal, embora, assim como a produtora de Manzon, também não tenha participado da produção de filmes promocionais do regime.

2.3. O longa-metragem “Jango” e o círculo político da redemocratização na década de 1980

Por longo tempo ele foi um vilão condenado ao esquecimento. Hoje está mais presente entre nós do que aqueles que o antecederam e o sucederam no Poder. No palco, na tela, nas livrarias, e em outros espaços do nosso imaginário, a figura de João Goulart começa a ser lembrada e revista a luz dos raios da história e dos relâmpagos de emoção¹⁸⁹.

(AUGUSTO, Sérgio. FOLHA DE S.PAULO, 16/02/1984 – Ilustrada – pag.36)

¹⁸⁹ Matéria “João Goulart, agora, dá samba” do jornal “Folha de São Paulo” sobre o lançamento do longa-metragem “Jango” dirigido por Silvio Tendler, ainda antes de seu lançamento.

Cerca de vinte anos antes dessa matéria ser publicada, na madrugada de 1.º de abril de 1964, as tropas do general Olímpio Mourão Filho saíram de Minas Gerais rumo ao antigo estado da Guanabara, antecipando o planejado golpe militar-civil contra o então presidente João Belchior Goulart. Quando o longa-metragem “Jango” foi lançado, os poucos registros visuais do deslocamento daquelas tropas pelas estradas mineiras já eram considerados imagens de arquivo, assim como também já haviam se tornado arquivo as imagens das inúmeras greves dos trabalhadores urbanos no princípio da década de 1960, das manifestações públicas tanto de grupos de esquerda quanto da direita política, dos episódios de insubordinação de suboficiais diante da hierarquia militar e outros tantos registros visuais que compuseram cinejornais, revistas, publicações, e os próprios filmes do IPÊS. Parte dessas imagens serviu para construir a memória de uma gestão presidencial fraca, ingênua, alinhada com interesses comunistas internacionais e que estaria sendo catalizadora de uma série de eventos que contribuíam para a instabilidade política, econômica e social do Brasil naqueles anos¹⁹⁰. Parte desse material que serviu de substrato para narrativas que “justificaram” o golpe militar, mesmo antes que esse ocorresse, seria, anos mais tarde, matéria-prima de algumas narrativas que tratariam de desconstruí-lo – coincidentemente, também antecedendo um momento de ruptura no regime político brasileiro.

No caso do longa-metragem “Jango”, lançado em 1984, a marca de sua intencionalidade está no objetivo de reintroduzir a figura de João Goulart no espaço público brasileiro de forma diferenciada àquela que regime militar promoveu nos vinte anos anteriores. O diretor do filme, alicerçado pelo sucesso de público de seu primeiro longa-metragem, “Os Anos JK” (1980) - uma cinebiografia que também tratava da trajetória de outro ex-presidente – e contando com um bom conjunto de relações no meio cultural brasileiro¹⁹¹, pôde apostar em um projeto mais ambicioso e que se confrontava diretamente com a memória hegemônica que era promovida pelo regime. Assim, o filme assume de forma mais clara e evidente uma posição dentro do embate político da primeira metade da década de 1980 no Brasil – gesto ainda contido em seus filmes anteriores.

¹⁹⁰ Para mais informações a respeito da construção negativa da memória do ex-presidente João Belchior Goulart ver FERREIRA, Marieta de Moraes (org). “João Goulart: entre a memória e a história”. Editora FGV. 1.ª edição. Rio de Janeiro. 2006.

¹⁹¹ Para maiores informações sobre a trajetória pessoal e profissional de Silvio Tendler, incluindo os diversos contatos que estabeleceu com a comunidade artística brasileira enquanto morou no Chile e na França, ver BROOKEY, Márcia Peterman. “História e Utopia: o cinema de Silvio Tendler”. Editora Multifoco. Rio de Janeiro. 2010.

O que chama atenção na análise desse seu longa-metragem são as estratégias narrativas usadas para o cumprimento dessa intenção. Mesmo que dentro de um alinhamento político contrário ao regime dos generais, havia muitas formas diferentes de tratar memória do ex-presidente, e o filme de Tandler o faz de forma particular, construindo um discurso onde diferenças e divergências históricas entre os grupos de oposição foram ignoradas, promovendo assim uma questionável memória de unidade entre os movimentos e lideranças mais progressistas do país. Essa construção narrativa constitui-se como uma ação estratégica, recorrente em várias outras manifestações artísticas no país e também na postura de muitas lideranças políticas e sociais dessa década. Ocasionalmente, esses agentes históricos (personagens e representações) parecem ter assumido um discurso de unidade objetivando um projeto comum: a recondução do país para um regime democrático que não tivesse os próprios militares como protagonistas.

Os ecos dessa estratégia narrativa são também encontrados em outras representações do documentário brasileiro nessa década. Esses anos, inclusive, parecem ter sido um espaço estimulante de retorno ao passado, marca de vários filmes que ganharam notabilidade dentro dessa tradição cinematográfica. A atenuação dos mecanismos de censura na década de 1980 também cooperou, estimulando uma série de filmes a testarem os limites da receosa liberdade de expressão que o regime passou a tolerar. Algumas dessas narrativas apostaram em formatos como documentários históricos e em cinebiografias como formas de reconstruir a memória de alguns personagens dentro da trajetória política brasileira. Teotônio Vilela, Getúlio Vargas, Tancredo Neves, Jânio Quadros, Juscelino Kubitschek, além do próprio João Goulart, foram alguns dos personagens tratados pelo cinema documentário durante a primeira metade da década de 1980.

O regime militar, por sua parte, agiu de forma bastante hesitante quanto aos discursos não-convenientes feitos pelo cinema brasileiro naquela década. A política de abertura *lenta e gradual* marcou decisões da censura que combinavam argumentos constrangidos e negociações para a liberação de filmes. O mesmo espaço que permitiu a liberação de filmes contestatórios aos valores do regime, foi, inicialmente, taxativo em relação ao longa-metragem “Jango”, não autorizando sua participação no Festival de Gramado no ano de seu lançamento. A negativa promoveu uma reação por parte de uma comunidade de realizadores culturais que fez pressão para que o filme fosse liberado, sem quaisquer cortes para participar do festival. Até o fim daquele ano, 1984, que presenciou a

campanha e a derrota da emenda constitucional das Diretas Já, e da campanha para eleições indiretas do candidato da oposição, Tancredo Neves, o longa-metragem “Jango” já era o segundo documentário mais visto no país, chegando à marca de mais de um milhão de espectadores.

2.3.1. Documentário brasileiro na década de 1980

“Não é gratuito que o filme [JANGO] atinja seu ápice no momento em que o Brasil inteiro esteja brigando pelas eleições diretas como uma etapa intermediária pela democracia (...) É o tema do reencontro do cinema com a política (...) o cidadão emerge acima dos partidos políticos e das lideranças carismáticas”.

(TENDLER, SILVIO. Revista *FilmeCultura*, n. 44, Aabri-Agosto, 1984)

Durante todo o regime militar, o cinema brasileiro continuou a produzir obras de enfrentamento e contestação política, inclusive de oposição aos grupos estabelecidos no poder desde 1964. Apesar de episódios de interrupção de filmagens, apreensão de negativos e até mesmo mandatos de prisão emitidos para alguns diretores e atores, de modo geral, o grande investimento no estrangulamento do cinema político não estava em sua fase de realização, mas sim em sua distribuição¹⁹². Contam-se às centenas o número de realizações que sofreram alterações de corte final por conta da decisão de censores, ou que ficaram integralmente impedidas de circularem em território nacional durante aqueles anos¹⁹³. No entanto, a ascensão do último general-presidente em 1979, João Baptista Figueiredo, parece representar uma nova fase nas relações entre Estado e a produção cultural no Brasil, mesmo que ainda submetida às lógicas do regime. Os primeiros sinais de mudança já haviam sido dados no governo anterior, quando fora revogado o ato institucional número cinco –

¹⁹² AMANCIO, Tunico. “Artes e manhas da Embracine: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)”. EdUFF. Niterói. 2000.

¹⁹³ O projeto “memória do cinema brasileiro” reuniu e digitalizou milhares de documentos a respeito dos pareceres da Divisão de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal que gerenciava a autorização de filmes no Brasil. Os documentos podem ser consultados no endereço virtual: <http://www.memoriacinebr.com.br/>

considerado o mais arbitrário e repressivo dispositivo legal inventado pela ditadura¹⁹⁴. A simbologia desse e de outros atos que viriam no último governo militar marcam o desafio do regime em tentar compartilhar o espaço público com discursos e memórias não-convenientes, um campo de ação que vai se desdobrar também nas representações feitas pelo cinema. Ainda assim, é preciso destacar, nem mesmo nesse período pouco mais ameno, o regime jamais abandonou por completo seus aparatos repressivos, lançando mãos deles em circunstâncias que julgavam excepcionais¹⁹⁵. As mudanças operadas pela nova orientação do regime evidenciam muito mais uma expansão na tolerância de representações indesejáveis do que uma livre circulação das mesmas.

Um dos episódios dessa nova orientação ocorreu já em 1980 quando o longa-metragem “Iracema – uma transa amazônica” foi finalmente liberado para exibição nos cinemas. O documentário, dirigido por Orlando Sena e Jorge Bodanski em 1974, que faz intenso uso de recursos cênicos durante sua narrativa, aguardou mais de cinco anos para ter seu conteúdo reexaminado pelos agentes da censura. Essa autorização aponta para uma nova janela de circulação de representações do documentário brasileiro, onde discursos de explícita oposição ao regime passam a ocupar algum espaço público, embora ainda com restrições.

Para se compreender algumas das mudanças nas narrativas do cinema documentário a partir da década de oitenta, vale a pena tratar do trabalho do pesquisador Jean-Claude Bernardet que deu boas indicações para o entendimento desse mesmo cinema em um momento imediatamente anterior, as décadas de 1960 e 1970. Ele realizou uma série de análises a partir de um quadro amplo de títulos que incluía tanto filmes liberados pela censura quanto aqueles que tiveram sua circulação restrita ou impedida¹⁹⁶. Uma perspectiva comparativa, feita a partir da seleção de títulos do professor Bernardet ajuda a compreender melhor as mudanças de abordagem no documentário brasileiro a partir da década seguinte.

¹⁹⁴ Promulgado em 13 de Outubro de 1978 e entrando em vigor a partir de 1.º de janeiro de 1979, a revogação do AI-5 ocorreu ainda no governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), que governou praticamente todo o mandato usufruindo dessa ferramenta.

¹⁹⁵ Durante a semana da votação da emenda constitucional Dante de Oliveira, foram decretadas Medidas de Emergência no Distrito Federal, Goiás e as cidades do triângulo mineiro, o que consistia em medida de sítio de forma localizada. Junto com essas medidas foi decretada censurada qualquer notícia sobre a votação da emenda que pudesses ser divulgadas ao vivo através dos meios de radiodifusão. Ver MELLO, Maria Thereza Negrão. "O Espetáculo dos moradores do símbolo". Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo. 1987

¹⁹⁶ BERNARDET, Jen-Claude. “Cineastas e imagens do povo”. Editora Brasiliense. São Paulo. 1985

Ele sugere que, nas décadas anteriores, parte dos filmes de não-ficção que se dedicavam ao embate com o regime militar eram marcados por narrativas que preferiam a temática social a tratar da política institucional. Não era uma abordagem unânime, mas possuía representatividade e sugeria uma tendência na forma de representação da realidade nos primeiros quinze anos do regime militar.

Quando o governo vigente passou a permitir a circulação de discursos que outrora seriam proibitivos, também ganhou notabilidade uma abordagem do documentário político que privilegiava o espaço das instituições de poder, personagens de liderança carismática e a eleição de episódios históricos como eventos fundamentais para a estrutura narrativa. Dessa forma, também, tornaram-se mais explícitas as referências da contestação. Os personagens recorrentes na narrativa documentária brasileira não eram mais representações plurais de uma categoria social, mas, agora, possuíam nome e sobrenome. A localização espacial e temporal dos filmes da década de oitenta permitiu uma contestação menos difusa. Construções recorrentes no documentário de contestação, como a crítica à pobreza secular de regiões pouco abastadas do país, por exemplo, começaram a ser abordadas a partir da crítica a políticas feitas por esse ou por aquele indivíduo.

Nesse caso, o longa-metragem “Iracema - uma transa amazônica” possui uma abordagem até mais próxima do cinema político-social – ou seja, alinhado com uma forma de representação da realidade mais recorrente (ou que ganhou maior notabilidade) nas décadas de 1960 e 1970. Contudo, sua narrativa possui uma série de elementos de uma contestação institucional, mais comuns nos filmes que seriam realizados na década seguinte. São marcas dessa crítica institucional, por exemplo, o espaço onde se passa sua narrativa (a rodovia transamazônica), ou as referências nos diálogos dos personagens, especialmente nas falas de *Tião* (interpretado pelo ator Paulo César Peréio) que manifesta ironia e descrença com comentários ufanistas, citando recorrentemente slogans do regime militar como “esse é o país do futuro” e expondo a frase “Brasil, ame-o ou deixe-o” na boleia de seu caminhão. Embora, na totalidade, a presença desses elementos não seja suficiente para caracterizar a obra como um exemplo precoce desse cinema político-institucional, essas formas de contestação tão evidentes e diretas estavam pouco presentes em outros documentários do mesmo período. Muitos deles, mesmo contestatórios, conseguiram autorização para serem exibidos. Mas o documentário de Sena e Bodanzky teve de aguardar a expansão dos limites do que seria uma crítica tolerada pelo regime. Quando a década de oitenta começou, não

apenas antigas representações ganharam o direito de ocupar algum espaço público, mas também muitos cineastas sentiram-se encorajados a apostar em novas formas de abordagem do político no cinema.

Embora seja extremamente temerário separar a temática social da temática política ao tratar de um cinema de contestação ao regime, essa artificial diferença parece ter algum sentido nesse período. O início dos anos oitenta parece marcar o surgimento de uma abordagem que tem o campo da política institucional como espaço de acontecimento, onde os símbolos do regime faziam parte da narrativa, assim como os próprios chefes militares passaram a ser alvo de representações – algo pouco presente nos anos anteriores, sobretudo quando se tratava de oficiais de alta patente.

Isso não significa que essa nova abordagem se sobrepôs as outras formas de contestação no início da década, como se as narrativas que enfocassem o político através do social tivessem caído em declínio nesse período; mas marcam o aparecimento de um tipo de discurso que parecia estar asfixiado nos anos anteriores. Os estudos sobre o cinema político brasileiro irão preferir unir essas duas abordagens debaixo de uma concepção mais geral de documentário político, sugerindo muito mais uma continuidade do que uma ruptura na realização do documentário brasileiro durante o regime¹⁹⁷. Trata-se de um movimento completamente coerente, pois atesta a artificialidade dessa diferença entre social e político. Entretanto, defendo que essa diferenciação pode contribuir para compreensão de uma tendência diversa no documentário brasileiro dos anos finais da ditadura militar.

Essa aproximação do filme não-ficcional brasileiro com uma nova abordagem do político no início dos anos oitenta diferencia-se da caracterização que o pesquisador Tales Ab'Sáber propôs para o cinema dessa mesma década, em um dos poucos trabalhos dedicados

¹⁹⁷ O recorte cronológico, definitivamente, não é aquele que mais apetece a literatura sobre o documentário brasileiro. Uma compilação de artigos feita por Francisco Elinaldo Teixeira, no entanto, pontua tendências e marca renovações sobre o cinema de não-ficção no Brasil, mas ainda se apegava pouco à temporalidade como força determinante de uma identidade estética. A leitura ainda aponta como o maior momento de renovação do documentário a influência do Cinema Direto e Cinema Verdade no fim da década de 1950 e início do período seguinte, mas se dedica a pensar novos momentos de ruptura nas décadas seguintes. Coloca como mais emblemático o fim da hegemonia de um modelo sociológico (aquele proposto por Bernardet) para abrir espaço a abordagens menos didáticas, que valorizam o personagem popular como protagonista e buscam compreendê-lo em sua lógica, manifestando-se através de filmes que questionam a construção de um conhecimento tão unidirecional do tipo, “eu, detentor da verdade, te mostrarei os fatos”. Ver TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. Editora Simmus. 2.^a edição. São Paulo. 2004.

à construção de uma identidade cinematográfica dos anos oitenta¹⁹⁸. Seu trabalho, que não trata especificamente de nenhuma obra de não-ficção, aponta justamente para um esgotamento do *político-institucional* nesse período e o interesse dos cineastas por uma realização mais comercial, liderada, sobretudo, pelo novo cinema paulista. Essa parece ser a maior marca da não-continuidade¹⁹⁹ do movimento cinematográfico brasileiro desse período.

É importante destacar, no entanto, que em sua caracterização, Tales Ab'Sàber trata de um cinema que surge no ambiente de pós-democratização, embora fortemente influenciado pela geração anterior, onde novos espaços de realização haviam sido estabelecidos, e marcado pelo esgotamento do projeto comunista no leste europeu. O cinema que Ab'Sàber analisa é praticado principalmente por jovens realizadores em ascensão e que assumem uma postura de ruptura com o movimento do Cinema Novo, buscando novos paradigmas, e caracterizando-se, por exemplo, por não explorar o espaço literário de manifestos, artigos e textos – algo comum nos cineastas do movimento anterior. A proposta de percepção de Ab'Sàber, então, parece remeter-se mais à segunda metade da década de 1980 quando, justamente, não eram mais centrais os espaços de negociação entre Estado e as representações culturais, e não se colocava mais a questão do limite possível para uma crítica à instituição militar²⁰⁰. O cinema documentário de que estou tratando aqui, no entanto, antecedeu quase que imediatamente esse cinema dos anos oitenta que Tales Ab'Sàber analisa, embora, seu recorte pareça melhor compreendido em um Brasil pós-regime.

O crescente interesse no cinema político-institucional de que trato aqui, então, é mais uma marca da primeira metade da década – embora seus ecos tenham continuidade nos anos seguintes. Seus realizadores, de forma geral, são os mesmos que realizavam documentários nas décadas de 1960 e 1970, alinhados com uma abordagem mais social. Mais do que uma ruptura, então, o político-institucional seria uma nova etapa da narrativa de contestação, que somente pôde atingir pleno desenvolvimento nesse período, e que teve suas manifestações tanto nos filmes de ficção quanto nos documentários. O longa-metragem “Pra frente Brasil” (1982), de Roberto Farias, parece ser o exemplo mais concreto dessa nova

¹⁹⁸ AB'SÁBER, Tales A. M. “A imagem fria: o cinema e a crise do sujeito no Brasil dos anos 80”. Ateliê editorial. São Paulo. 2003

¹⁹⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória do Subdesenvolvimento*. Editora Paz e Terra. 1986.

²⁰⁰ Na verdade, até 1988, ainda houve casos de censura e ação de dispositivos de repressão pois, ainda valendo a constituição do regime militar (outorgada em 1967 e emendada em 1969), os governos não deixaram de se utilizarem de seus instrumentos. Um dos casos fortes de repressão já durante o governo Sarney ficou conhecido como “Badernaço”, manifestação ocorrida em Brasília que ameaçava invadir o Congresso Nacional em revolta contra o Plano Cruzado II (1986).

forma de contestação institucional no campo do cinema de ficção. Dentre os títulos documentários, “Jango” talvez seja o mais significativo por reunir uma série de elementos e ter contado com uma boa receptividade da sociedade brasileira naqueles anos.

2.3.2. O discurso da unidade política

“Desde o início eu sabia que ia fazer um filme simpático ao Goulart, tanto que não tive o menor problema de procurar documentos com sua família. Olha, houve um momento durante a feitura do filme que a idéia do Maurício Dias, o autor do texto, era cobrar a incompetência da esquerda. Eu disse francamente para ele que ele era livre para abandonar o filme ‘porque eu não estava a fim de dar pau na esquerda’. A esquerda leva pau há 20 anos”²⁰¹.

(TENDLER, Silvio. Revista FilmeCultura, 1984, n.º44, pág. 20-29)

Nesse mesmo período, o último governo militar também havia extinto o bipartidarismo no Brasil²⁰². A estratégia elaborada pelo então ministro-chefe da Casa Civil, general Goubery do Couto e Silva, tinha como propósito aproveitar-se das divisões internas dos grupos adversários do governo e concentrar toda a base de apoio em uma única sigla que deixaria de se chamar ARENA para adotar o nome de PDS. A falta de unidade nas ações dos grupos de oposição no Brasil era histórica e conhecida²⁰³, e o governo pretendia se aproveitar disso para prolongar sua hegemonia em um cenário político mais democrático. A estratégia teve sucesso relativo durante a primeira metade da década de 1980, garantindo, por exemplo, maioria nas duas casas do legislativo (fator essencial para a não aprovação da emenda das

²⁰¹ Em entrevista para revista FilmeCultura, o diretor Silvio Tendler fala sobre o processo de realização do documentário “Jango”, lançado em circuito comercial poucos meses antes.

²⁰² O Partido Comunista Brasileiro (PCB) e demais organizações declaradamente comunistas permaneceram na ilegalidade até a decretação da constituição de 1988.

²⁰³ Existem vários trabalhos que tratam sobre a estratégia política do fim do bipartidarismo em 1979 como uma forma de enfraquecer os grupos adversários ao governo. Jacob Gorender, por exemplo, apresenta uma boa descrição da fragmentação dos grupos de esquerda no Brasil. No glossário de uma de suas obras encontramos um conjunto de siglas onde são apontadas mais de sessenta organizações de esquerda no Brasil (entre aquelas que aderiram ou não a luta armada como forma de combate à ditadura). Ver GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. Editora Ática. 6.ª edição. 1999

DIRETAS JÁ em 1984), mas incapaz de impedir a vitória dos candidatos de oposição nos principais estados do Brasil na eleição de 1982, a primeira eleição livre para governadores desde 1964²⁰⁴.

Ao expandir o espaço de crítica à instituição do regime militar, em plena vigência do mesmo, a narrativa de vários documentários contrariou tendências históricas que caracterizavam o relacionamento conflitante entre os diversos grupos adversários do governo militar. Prevaleceu, no lugar de um discurso fragmentado e repleto de críticas internas, uma narrativa de unidade, que parecia alinhada com os esforços de líderes do antigo MDB (que já havia assumido a forma de PMDB desde 1980) em produzir um delicado discurso de união naquele momento. Assim, a análise dos principais títulos documentários produzidos nessa década, e que assumiram a intenção de contestação ao regime, sugere um discurso que apela para a existência de uma única memória de resistência, que compartilha todos os símbolos, heróis, traumas e vitórias daqueles anos.

Nessa construção, movimento estudantil, ações de luta armada, movimento operário, campesino, a luta política do MDB e até mesmo símbolos de uma esquerda internacional fariam parte do mesmo movimento que foi oprimido pelo regime e que lutou contra ele durante quinze anos. São adiados para uma etapa posterior o debate sobre os equívocos de algumas ações, as diferenças entre esses grupos e mesmo as divergências de projeto de poder – que muitas vezes marcaram grandes rivalidades.

O documentário póstumo de Leon Hirszman, “ABC da Greve” (1987/1990), por exemplo, possui uma enorme seqüência que trata das comemorações do Primeiro de Maio no estádio de Vila Euclides em 1979, em meio à onda de greves realizada pelo movimento de trabalhadores da região metropolitana de São Paulo. Para esse momento, Hirszman e o editor Adrian Cooper construíram uma representação bem plural, propondo a ocorrência de uma comemoração que teria sido capaz de agregar diversos grupos que tinham

²⁰⁴ Na verdade, ocorreram eleições diretas para governador em 1965, mas o resultado foi muito desfavorável ao regime militar que não elegeu seus candidatos em estados essenciais como em Minas Gerais e no Estado da Guanabara. Como resposta, o general-presidente Humberto de Alencar Castelo Branco decretou em 27 de Outubro de 1965 o Ato Institucional número dois, que previa a anulação do resultado eleitoral, a decretação do fim do pluripartidarismo e a criação de um sistema bipartidário. Ver SKIDMORE, Thomas. “Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985”. Tradução de Mário Salviano Silva. Editora Paz e Terra. 8.ª edição. Rio de Janeiro. 1988. pag. 93-113

como elo comum a resistência aos valores do regime militar. Introduzem no filme vários registros do movimento estudantil, discursos pela legalidade do partido comunista, membros da Igreja Católica, a presença de Vinícius de Moraes manifestando seu apoio à causa trabalhista e trechos de um discurso da atriz Beth Mendes. Tudo isso em um documentário que trata das articulações de grevistas em 1979. Todos esses personagens, de fato, estavam no estádio de Vila Euclídes naquele dia, manifestando empatia à causa dos trabalhadores do ABC. Mas trata-se de uma representação política que ignorou que, naquele momento, os líderes do movimento grevista do ABC não nutriam simpatia por essa unidade. Em nenhum dos discursos presentes no filme, o presidente do sindicato dos trabalhadores, Luiz Inácio da Silva, o Lula, fala de luta contra a ditadura militar, de presos políticos, casos de tortura, ou faz qualquer menção aos grupos que estavam prestando apoio ao movimento dos trabalhadores – exceto à Igreja Católica. Mas esses discursos estão no filme, através do registro da fala de lideranças ou do close de cartazes que aparecem na comemoração. Quem promove a aproximação do novo discurso trabalhista com a memória de luta contra o regime é o filme de Hirszman.

Em outro título, o cineasta Vladimir Carvalho realiza uma cinebiografia do senador Teotônio Vilela em “O Evangelho segundo Teotônio” (1984), construindo para seu personagem biografado uma trajetória política de oposição aos valores do regime militar e dedicando boa parte do filme à campanha pela Anistia aos presos políticos – processo liderado pelo senador que faleceu meses antes do filme estrear. O Teotônio Vilela de Vladimir Carvalho é um político comprometido com causas populares e opositor ferrenho do regime. São temas menores o fato do senador ter iniciado sua carreira no mais forte partido da direita política na época, a UDN, de depois ter apoiado o golpe militar em 1964 e ter permanecido na ARENA até meados da década de 1970 – quando rompe com o governo e migra para o MDB. Essa parte da trajetória do senador alagoano não chega a ser esquecida, mas ganha espaço muito curto dentro do filme de Carvalho. O homem que inspirou a canção “menestrel das Alagoas”, composta pelos músicos Milton Nascimento e Fernando Brant, ganhou uma cinebiografia que valorizou sobretudo os últimos dez anos de sua vida, depois de ter migrado para a oposição. Em uma das últimas cenas, a câmera de Vladimir Carvalho registra o então deputado federal Mário Covas de posse do microfone, diante meio milhão de pessoas reunidas na Praça da Sé, em São Paulo, na primeira manifestação de grandes proporções da campanha das DIRETAS JÁ (sabemos se tratar do dia 25 de janeiro de 1984). Líder de votos

em São Paulo, o deputado Covas pede à multidão que faça um minuto de silêncio em homenagem a Teotônio Vilela, falecido dois meses antes.

Essa construção de identidade *a posteriori*, que se volta ao passado ignorando diferenças, contradições e críticas com o objetivo de formatar uma memória mais afetiva, mais agregadora, chegou a ser tratada pela historiadora Maria Paula Araújo quando escreveu a respeito da perpetuação da memória de “1968”²⁰⁵. As semelhanças desses filmes com a descrição apontada por Araújo são diversas. Muitos dos documentários do princípio dessa década fazem parte de um conjunto de representações que investem em laços de afetividade que estavam pouco sólidos nos anos anteriores, propondo uma única memória de contestação capaz de sensibilizar grupos diversos. Como coloca a historiadora, por mais que a memória tenha perpetuado uma imagem homogênea de 1968, como um evento-ano onde explodiram diversas manifestações que compartilhavam do mesmo espírito; aquela catarse, no entanto, foi marcada pela heterogeneidade, por eventos múltiplos, por manifestações de grupos antagônicos e, muitas vezes, rivais. A referência a “1968” presente no filme “Jango”, por exemplo, já traz essa construção plural e afetiva de que fala a historiadora Maria Paula Araújo, projetando as manifestações de rua ocorridas naquele ano como uma memória-afetiva de todos aqueles que contestavam o regime. A visão comum de vários Partidos Comunistas ao redor do mundo de que as manifestações de 1968 eram atos de “rebeldia de uma pequena burguesia radicalizada”²⁰⁶ é convenientemente omitida no filme de Tandler. A unidade política no discurso se tornou uma estratégia para o projeto de redemocratização.

Em geral, essas representações documentárias não chegaram a omitir por completo os traços de divergência ou conflito, mas minimizam esses elementos, buscando tratar deles em citações breves e sem a necessária profundidade. Mencionei anteriormente a forma como o cineasta Vladimir Carvalho lidou com as relações entre o tempo cronológico x tempo narrativo quando fez sua cinebiografia do senador Teotônio Vilela, concentrando-se nos últimos anos de sua vida. Essa escolha reflete a maneira como construiu seu personagem e instrumentalizou seu filme para esse discurso de unidade política. O cineasta João Batista de Andrade, ao realizar o filme “Céu Aberto”(1985), também investiu na construção de um

²⁰⁵ ARAÚJO, Maria Paula. “1968, nas teias da memória e da História”. Revista Clio – Série Revista de Pesquisa Histórica. N. 26-1. 2008. Pag. 101-116

Disponível em <http://www.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/59/54>

²⁰⁶ ARAÚJO, Maria Paula. Ops. cit. pag, 114.

Tancredo Neves como o avalista da redemocratização, deixando bem suaves quaisquer desconfianças de que estivesse negociando sua candidatura às eleições indiretas ainda quando o Brasil se mobilizava pela campanha da emenda das Diretas Já. Politicamente, não era o momento de questionar a postura do político mineiro justamente quando seu nome havia ganho uma incrível capacidade agregadora. E mesmo Silvio Tendler, em seu primeiro longa-metragem, “Os anos JK” (1980), preferiu não tratar da postura questionável do ex-presidente Juscelino Kubitschek em 1964, quando se manifestou favorável à eleição indireta do general Castelo Branco como presidente da República²⁰⁷.

Teotônio Vilela, Tancredo Neves e Juscelino Kubitschek são algumas das personalidades que se transformaram em personagens de cinebiografias nos documentários brasileiros dos anos oitenta. A década que assistiu ao dismantelamento de várias ditaduras do cone sul também passou a questionar antigas teses a respeito da ingenuidade dos movimentos de massas e das figuras políticas carismáticas, buscando nessa nova leitura, valorizar e legitimar suas atuações²⁰⁸. Dados os insucessos econômicos, os resultados das eleições de 1982 favoráveis aos partidos de oposição e a grande resistência dos governistas em aderir ao projeto de eleições diretas para a presidência da República, as personalidades que pareciam ter um canal privilegiado com a sociedade deixaram de ser os políticos “demagogos” ou “agitadores” da década de 1960 para tornarem-se, na década de oitenta, aquelas lideranças que tinham a representatividade como adjetivo. Esse movimento também parece ter tido espaço na realização de documentários, quando personalidades políticas tornaram-se tema de enorme magnetismo para diversas produções.

A década de 1970 já havia assistido à investida da diretora Ana Carolina na figura de Getúlio Vargas em um documentário que levava o nome do ex-presidente. Mas em 1974, seu filme pareceu ter um tratamento distante, não capitalizando a figura de Vargas como emblema de contestação ao regime – até porque havia um paralelo repressivo nos dois

²⁰⁷ Mais de trinta anos depois, um filme de Tendler retoma o personagem de Juscelino Kubitschek (agora como coadjuvante, em um documentário que tem Tancredo Neves como personagem biografado) e realiza a crítica a uma postura ambígua do presidente mineiro em relação ao golpe de 1964 e seu projeto pessoal de retornar à presidência em 1965. Kubitschek teve o mandato de senador por Goiás cassado meses depois de prestar apoio ao primeiro general-presidente. Ver o filme “Tancredo: a travessia” (2011, Silvio Tendler, 90 minutos).

²⁰⁸ A historiadora Maria Helena Rolim Capelato apresenta um quadro de revisões historiográficas que identificava que, até a década de 1980, houve um esforço para desconstruir a figura dos líderes políticos carismáticos e dos movimentos de massas, muitas vezes agregando valores negativos ao termo “populismo”. Para o debate, ela trouxe nomes como Francisco Weffort e Alberto Ciria como exemplos desse movimento de revisão. Ver CAPELATO, Maria Helena Rolin. “Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo”. FAPESP e Papirus. São Paulo. 1997. Pag. 19 - 45

regimes que precisava ser questionado. Mas o ano de 1980 traria novas perspectivas de retorno ao passado e saudosismo com algumas figuras públicas. Primeiro, “Revolução de 1930” (1980) de Sylvio Back, que não se constitui exatamente como uma cinebiografia, mas consegue retomar a figura de Getúlio Vargas esquivando-se de tratar da ditadura que seria estabelecida nos anos vindouros. Back conseguiu estabelecer certo constrangimento ao devolver ao espaço público, de forma elogiosa, uma figura vista como adversário histórico dos generais de 1964.

Mas o maior constrangimento, nesse momento inicial, seria estabelecido pelo documentário “Os Anos JK” de Silvio Tendler. Seu primeiro longa-metragem sintetiza esse movimento de revalorização das figuras políticas outrora consideradas negativas ou manipuladoras, sem ainda realizar menções explícitas á gerência repressiva e antidemocrática dos governos militares a partir de 1964 – esse investimento seria feito ao realizar “Jango”, quatro anos depois. Mesmo com uma narrativa nitidamente contida, o filme se instrumentaliza politicamente, uma vez que traça um perfil elogioso e saudosista do político com maior capital simbólico da oposição (mesmo já não ocupando cargos públicos desde o ano de instauração do regime). São emblemáticas, por exemplo, as imagens de seu cortejo fúnebre, em agosto de 1976, quando uma multidão acompanhou seu caixão, mesmo depois que o regime negou-se a decretar luto e não abonar faltas de nenhum funcionário público que se ausentasse do serviço naquele dia.

Mesmo com todas as contradições existentes na figura do ex-presidente Kubitschek, e que poderiam facilmente incitar questionamentos ao seu papel como personalidade representativa dos movimentos mais progressistas do país, era importante capitalizar sua figura, dotada de um singular papel agregador para a memória afetiva daqueles que lutavam contra o regime. O JK de Tendler é uma figura coerente, de trajetória democrática e opositor do regime instaurado no Brasil a partir de 1964. O personagem JK, não o homem Juscelino, cumpriu seu papel no quadro de representações de resistência ao regime. O longa-metragem alcançou a marca de oitocentos mil espectadores, tornando-se, na época, o filme de não-ficção mais assistido do país.

Nesse período, outros cineastas também produziram obras cinebiograficas, atestando como a figura de liderança pública ganhou espaço em filmes documentários brasileiros nessa década. Antes de realizar o “Evangelho segundo Teotônio”(1984), Vladimir Carvalho já havia, por exemplo, construído a cinebiografia do político regional José Américo

de Almeida em “O homem de Areia” (1981) – tratando do escritor e político de notabilidade em Pernambuco que chegou a ser pré-candidato à presidência da República nas eleições suspensas de 1938. Jânio Quadros foi um caso raro de personagem biografado ainda vivo, e recebeu um tratamento um tanto cômico pelo diretor Luiz Alberto Pereira em “Jânio a 24 quadros” (1981). A construção do personagem do ex-presidente não deixou de servir como ironia, uma vez que Jânio chegou à presidência como candidato apoiado pela UDN e por oficiais militares de alta patente. Tancredo Neves quase se une a Jânio Quadros no roll de figuras biografadas ainda em vida. Faleceu antes que dois documentários sobre ele estivessem prontos: “Muda Brasil” (1985) de Paulo Thiago e Oswaldo Caldeira, uma cinebiografia que se foca nas articulações políticas em torno da campanha presidencial de Tancredo Neves; e o já mencionado “Céu Aberto” (1985) de João Batista de Andrade, que articula elementos do Cinema Direto com a tradição do uso de imagens de arquivo. Esse filme, inclusive, já traz imagens do cortejo fúnebre do biografado e de seu martírio até seu falecimento. Já “Muda Brasil” encerra sua narrativa dias antes da posse que não ocorreu, assumindo-se como um filme datado.

2.3.3. O documentário retorna ao passado

“(…) O problema que achei foi no que concerne a montagem das referidas imagens. O diretor deixou claro, com a maneira com que armou o filme e com a narração sempre sarcástica em alguns casos e exaltante em outros, o desejo de achincalhar os militares e a revolução. Não usou absolutamente de imparcialidade, negou que a revolução em 64 estivesse realmente sendo almejada e que tenha sido considerada uma vitória naquela época pela maioria dos brasileiros, debochou das passeatas realizadas no Rio e em São Paulo, negando seu sucesso.

Enfim, foi tendencioso, não teve o suficiente despojamento de suas tendências, suas animosidades para simplesmente narrar os fatos passados sem distorcê-los. Deixou-se levar pelo atual clima revolucionário para fazer

uma propaganda de suas idéias. Não houve distanciamento suficiente para uma análise serena dos tempos apresentados.”²⁰⁹

(MIRANDA, Maria Elizabeth e FARIA, Eliana Costa de. Parecer do Serviço de Censura e diversões públicas. Rio, 13/02/1984)

A abordagem político-institucional do cinema da década de oitenta e o magnetismo que algumas figuras públicas causaram em muitos dos documentários que se engajaram na oposição ao regime colocaram para alguns dos cineastas desse período a opção de ter o passado como seu principal cenário. Mesmo que outras formas de acesso ao passado também tenham sido realizadas no cinema de não-ficção, como nos mostrou Eduardo Coutinho em sua famosa narrativa social e investigativa de “Cabra marcado para morrer” (1984)²¹⁰, o político-institucional e as cinebiografias foram abordagens de recorrência significativa, embora não exclusivas. Não se deve ignorar, no entanto, que as relações entre história e cinema existem praticamente desde os primeiros registros feitos com uma câmera, sendo os filmes históricos modelos de narrativa presentes em praticamente todos os períodos e tradições cinematográficas. O que singulariza o filme histórico brasileiro desse período é a forma como ele instrumentalizou politicamente seu discurso em um ambiente em que memórias subterrâneas²¹¹ passaram a emergir no espaço público, disputando espaço com as narrativas históricas propagadas nos últimos anos do regime militar. Esse é o diferencial desse período.

Embora o início da década tenha experimentado a expansão da tolerância à crítica que era feita à administração dos generais-presidentes, esse terreno foi ocupado de forma hesitante e receosa por aqueles que produziam representações de contestação. Talvez

²⁰⁹ Trecho do parecer do Serviço de Censura e diversões públicas da Polícia Federal a respeito da liberação do filme “Jango”(1984) de Silvio Tendler. Decreto Lei 20.493/46 – artigo 1 – itens d e h.

²¹⁰ O documentário “Cabra Marcado para morrer” (1984/1985) de Eduardo Coutinho conta o regresso do diretor aos arquivos de uma antiga filmagem feita por ele na década 1960, pouco antes da decretação do Golpe Militar, que serviria para uma ficção sobre a história do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. O projeto foi interrompido em 1964 por conta da decretação do regime militar. Com o abrandamento do cenário político e o reencontro de rolos película que se achavam perdidos, Eduardo Coutinho retomou o projeto, agora um documentário, em que tenta reencontrar os personagens das filmagens originais, em especial, a viúva de João Pedro Teixeira.

²¹¹ Utilizo-me do termo cunhado por Michel Pollak em seu trabalho sobre as dinâmicas entre memória e poder. Ver POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio” *In Revista Estudos Históricos*, vol. 2. n.º3. CEPDOC da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 1989. pag. 03-16

por essa razão, uma parte significativa de documentários que tenham alcançado notabilidade nesse período preferiu apostar em cinebiografias de exaltação e elogio a lideranças políticas combatidas ou convenientemente ignoradas pelo regime militar; tratando de forma mais contida possíveis críticas aos nomes ligados ao poder desde 1964. Não se trata, no entanto, de um processo dissociável. A narrativa de empatia a algumas trajetórias políticas foi feita, muitas vezes, a partir da desconstrução da imagem seus opositores. Mas mesmo esses filmes que arriscam nomear políticos e militares como o antagonistas, dedicam maior espaço de suas narrativas a propor paradigmas positivos. Somente nos anos posteriores é que o cinema de não-ficção vai dedicar o maior tempo da metragem de alguns filmes a apontar, de forma mais incisiva, o dedo da culpa a alguns nomes ligados ao regime militar²¹².

O caminho de contestação escolhido por Silvio Tendler naqueles anos foi de reinserir dois personagens políticos que geravam grande constrangimento aos grupos estabelecidos no poder. Em seu primeiro filme, como mencionei anteriormente, perturbou o *establishment* por ter escolhido tratar do político brasileiro que melhor resistiu às tentativas de desconstrução de sua imagem pública durante o regime, tendo falecido ainda possuindo um forte capital político. Depois, em 1984, já em seu terceiro longa-metragem²¹³, o diretor testou os limites da capacidade do regime em lidar com discursos constrangedores, lançando a cinebiografia do ex-presidente João Goulart e fazendo de seu personagem-título um meio para tratar preferencialmente das articulações em volta do golpe militar de 1964. Mesmo que João Goulart não fosse uma figura politicamente tão agregadora como havia sido Juscelino Kubitschek, ainda assim, sua trajetória se prestou de forma ainda mais eficiente à alegoria da redemocratização brasileira naquele momento.

Nos vinte anos anteriores, a imagem que se perpetuou do período que antecedeu o golpe foi a de um momento de instabilidade social, e de um caos econômico e político que justificariam a intervenção militar. À esse quadro somava-se a “notável” ausência da figura

²¹² Estou tratando de uma análise a partir dos títulos que ganharam notabilidade nesse período dentro de espaços de legitimação (festivais, críticas, ou mesmo com ganhos comerciais). Mesmo assim, é possível encontrar críticas bem fortes aos grupos estabelecidos no poder em 1964 em filmes, por exemplo, como "Jango" (1984) ou "Igreja da Libertação" (1986) de Silvio Da-Rin. Mas em nenhum desses casos, o personagem principal da narrativa documentária é o antagonista. Já em "Cidadão Boilensein" (2008) de Chaim Litvesky ou mesmo "Barra 68: sem perder a ternura" (2000) de Vladimir Carvalho, a narrativa se constrói em cima de paradigmas negativos do regime militar, e não em cima de símbolos de resistência.

²¹³ Entre os filmes "Os Anos JK" (1980) e "Jango" (1984), Silvio Tendler dirigiu o documentário "O mundo mágico dos Trapalhões" (1981) sobre o famoso quarteto de humoristas da televisão brasileira.

do ex-presidente João Goulart²¹⁴ mesmo nos discursos que buscavam argumentar o golpe como medida necessária. A interrupção precoce de seu governo remetia à decisão do Alto Comando de romper com a ordem constitucional e adotar a quebra da hierarquia como solução – justamente valores que seriam cultuados pelo regime que viria a se instaurar²¹⁵.

Em 1984, em meio a uma onda de insatisfações com os governos militares – cada vez mais esvaziados de apoio civil – e uma forte campanha pela adoção de eleições diretas para Presidente da República, Tendler vai reintroduzir o agora desconfortável tema de “1964” e, junto com ele, a história do presidente deposto. O João Goulart que apresenta em seu filme é um Presidente afável, inclinado sempre ao diálogo e que buscou realizar um projeto de inclusão social ambicioso e, por isso mesmo, acabou isolado politicamente e vítima de conspirações de diversos grupos. E os principais conspiradores teriam sido os chefes militares da época. A narrativa de “Jango” não nega a atmosfera de instabilidade social e de crises que teriam antecedido o golpe militar, mas dá outras conotações a esses episódios. Em sua perspectiva, aquelas eram principalmente manifestações provocadas por grupos conservadores que resistiam às mudanças sociais que se projetavam.

O filme, lançado no contexto do insucesso dos governos militares na área social e econômica da década de 1980, defende a tese de que 1964 foi o momento em que o país perdeu a oportunidade de se desenvolver socialmente. No cenário dos anos oitenta, aquela representação sobre o início do regime militar gerou reações exaltadas de ambos os lados. Por exemplo, em um dos primeiros documentos emitidos pela censura ao qual o filme foi submetido (houve vários pedidos de revisão de processo), o longa-metragem “Jango” teve sua distribuição vetada justamente por reintroduzir o tema de 1964 em um “já conturbado cenário político brasileiro” (palavras usadas pela censora). O veto à circulação do filme baseava-se no argumento de que aquele não seria um momento conveniente para que alguns temas fossem discutidos:

“Considero a exibição do filme [JANGO] totalmente inadequada ao momento político presente, achando-o feito de encomenda para um acirramento de ânimos, visando tumultuar o já conturbado cenário político

²¹⁴ Sobre o tema do ostracismo da figura de João Goulart ver FERREIRA, Marieta de Moraes (org). "João Goulart: entre a memória e a História". Fundação Getúlio Vargas. 1.ª edição. Rio de Janeiro. 2006;

²¹⁵ SOARES, Glauco Ary Dillon e D'ARAUJO, Maria Celina e CASTRO, Celso (org). "A Abertura: memória militar sobre a abertura". Editora Relume Dumará. Rio de Janeiro. 1995

brasileiro. A figura título (JANGO) é utilizada como propaganda de forças de novo atuantes no cenário nacional procurando reascender as mesmas polêmicas que levaram a sociedade ao choque de 1964²¹⁶.

(MIRANDA, Maria Elizabeth e FARIA, Eliana Costa de. Parecer do Serviço de Censura e Diversões Públicas. Rio, 13/02/1984)

O historiador francês Marc Bloch, ainda na década de 1920, foi um dos primeiros nomes de projeção a investir na idéia de que seria impossível a prática de um discurso sobre o passado que não fosse subjetivo, ou que conseguisse ser isento e apolítico²¹⁷. Buscando desconstruir os paradigmas da História influenciada pelo Positivismo, o medievalista francês defendia que a produção desses discursos é feita a partir de motivações contemporâneas, e que buscavam no pretérito algumas respostas para questões do tempo presente. Aproximadamente cinquenta anos depois que tais ideias começaram a ser defendidas em espaços de maior projeção, as agentes do departamento de censura da Polícia Federal consideraram o filme “Jango” inapropriado para a livre circulação justamente por não corresponder às suas expectativas do que seria uma história imparcial, objetiva e verdadeira.

Meses depois que esse parecer foi emitido, quando o filme já tinha conquistado o direito de ser distribuído e era exibido em salas comerciais no Brasil, o diretor forneceu uma entrevista ao jornalista Cláudio Bonjuga (que havia sido o autor do texto de locução do filme “Os Anos JK”) onde, justamente, argumentou favoravelmente a um discurso histórico que fosse engajado, emotivo, parcial e não por isso, menos verdadeiro: “Não se pode deixar a história nas mãos de Pedro Calmon. Não há história isenta de um lado, e uma interpretativa e ideológica de outro. Todas são ideológicas. Acho que a dele é reacionária, e a minha não²¹⁸”.

Nesse campo de batalha sobre o papel da história dentro do cinema, alguns dos argumentos de Tendler lembram as posições do historiador estadunidense Robert A.

²¹⁶ Trecho do parecer do Serviço de Censura e diversões públicas da Polícia Federal a respeito da liberação do filme “Jango”(1984) de Silvio Tendler. Decreto Lei 20.493/46 – artigo 1 – itens d e h.

²¹⁷ BLOCH, Marc. “Apologia da História ou o ofício de historiador”. Tradução de André Telles. Editora Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2001

²¹⁸ TENDLER, Silvio e BONJUGA, Cláudio. "A reconstrução da memória: Silvio Tendler e o resgate da história política recente através da emoção". Revista *FilmeCultura*, n.44, abril-agosto, 1984.

Rosenstone a respeito do ofício do historiador e da própria função da História diante a insurgência da narrativa audiovisual. Citando os trabalhos de Hayden White e Roland Barthes como paradigmas renovadores do papel da História, Rosenstone identifica o filme histórico como um novo discurso historiográfico, produzido agora sobre uma nova plataforma – midiática e não mais literária; não fazendo, inclusive, distinções de mérito entre filmes de ficção ou documentários²¹⁹. O fato do historiador de ofício e o cineasta lidarem de formas distintas com suas fontes e com a produção de discursos – a História no cinema e a História na escrita, como coloca Rosenstone – seria resultado de diferentes exigências a que essas duas plataformas estariam submetidas, e não por conta de uma distinta relação com a verdade histórica. Os rigores entre um círculo de produção acadêmica ou o círculo de realização audiovisual não seriam maiores ou menores, seriam simplesmente diferentes; e dessa forma, não faria sentido julgar o mérito historiográfico de uma realização midiática a partir dos parâmetros de uma produção acadêmica, e vice-versa. Adiante, Rosenstone qualifica nesses filmes o uso de elementos emotivos, de recursos cênicos e aproxima as simplificações cinematográficas de alguns episódios com as grandes sínteses realizadas por diversas obras acadêmicas, alegando que essas também ignoram pormenores, rupturas, descontinuidades, e o fazem em nome de um quadro mais coerente e que esses recursos têm a sua importância dentro da produção de conhecimento.

Por outro lado, os critérios de objetividade, imparcialidade e neutralidade dentro do discurso histórico, na avaliação dos pareceristas da censura, não pareceram tão proibitivos quando o mesmo órgão autorizou que o Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo realizasse uma mostra com filmes políticos e históricos em agosto daquele mesmo ano, 1984; exibindo, dentre outros títulos, alguns dos curtas-metragens que Jean Manzon teria feito para o IPÊS e que se posicionavam a favor dos valores defendidos pelo regime militar²²⁰. O mais provável, no entanto, é que não tenham sido reconhecidos desvios de subjetividade e engajamento nesses filmes justamente por se tratarem de obras que compartilhavam dos mesmos valores e perspectivas de seus avaliadores. Enquanto isso, somente para o filme “Jango” foram encontrados vinte e três pareceres do departamento de censura que, de forma geral, dão pistas a respeito das negociações em torno da liberação da

²¹⁹ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução Marcello Lino. Editora Paz e Terra. São Paulo. 2010

²²⁰ A exposição teve filmes tanto de contestação quanto de apologia ao regime. Ver NÃO ASSINADA, “Cinema e Política” in Folha de S.Paulo, Caderno Ilustrada, Segunda-feira, 13/08/1984, pag. 28

obra. Esses documentos atestam o incômodo com elipses históricas estrategicamente escolhidas, o uso de elementos estéticos que apelavam para a emoção em muitas de suas cenas, e a abordagem pejorativa de episódios outrora vistos como positivos pelo regime militar como a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*²²¹ ou a campanha *Doe ouro para o bem do Brasil*²²².

O historiador Alcides Freire Ramos, tratando especificamente sobre filmes históricos e outras formas de representação do passado, defende que o incremento de elementos estéticos no cinema histórico não seria apenas a adição de um ornamento feito sobre um conteúdo traduzível a partir da leitura das fontes, mas sim a própria natureza do discurso historiográfico²²³. Defendendo a importância desses elementos como forma de qualificar a historicidade desses filmes, Ramos lembra que o emprego da estética em obras consagradas por uma literatura científica já data de longo tempo e está presente em várias manifestações na escrita científica – no caso, traz o exemplo desenvolvido por Hayden White a respeito do uso de uma linguagem *cômica e irônica* na obra “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”, escrita por Karl Marx²²⁴.

Desenvolvendo sua análise por esse caminho, Alcides Freire Ramos sugere uma aproximação entre a concepção de discurso histórico e discurso político, postos quase como sinônimos em suas palavras. Em um exemplo hipotético, que trata mais especificamente sobre o cinema de ficção mas pode servir para nós, coloca que quando um ator infere traços de comicidade a uma personalidade pública, sua performance pode ser considerada como

²²¹ A *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, na verdade, foi uma série de manifestações públicas anticomunistas, lideradas e organizadas principalmente por setores femininos da classe-média e pela Igreja Católica. Ainda que a marcha manifestasse descontentamento com o governo federal, e com sua aproximação com governos comunistas, não parece ter havido nenhuma pauta objetiva que a marcasse. As reivindicações principais eram a defesa da família brasileira, costumes cristãos e a defesa pelo regime democrático que, na concepção dos manifestantes, estava ameaçado. A primeira marcha ocorreu em São Paulo, pouco antes do Golpe Militar. As demais marchas ocorreram em várias cidades após a queda de João Goulart, já em sinal de apoio ao regime recém-instaurado, e suas ocorrências têm força, pelo menos, até setembro daquele ano.

²²² Ainda em 1964, a campanha "Doe ouro para o bem do Brasil" foi promovida pelo governo militar em parceria com o grupo midiático de Assis Chateaubriand, Diários Associados, para arrecadação de fundos quando a população era estimulada a fazer doações espontâneas de metais preciosos ao tesouro nacional. Ver reportagem de SOUZA, José de e PINTO, Jose. "Ouro para o bem do Brasil: São Paulo repete 32" in *REVISTA O CRUZEIRO*. 13 de Junho de 1964.

²²³ RAMOS, Alcides Freire. “Cinema e História: do filme-documento a escritura fílmica da história” In MACHADO, Maria Clara Tomaz e PATRIOTA, Rosângela (org). *Política, cultura e movimentos culturais: contemporaneidades historiográficas*. Editora UFB. Uberlândia. 2001. Pag. 07 – 26.

²²⁴ WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário” in *Trópicos do discurso*. São Paulo. EDUSP. 1994. Pag. 101 *apud* RAMOS, Alcides Freire. Opus. cit. pag. 25

uma marca de historicidade no caso dessa atuação ter desdobramentos políticos²²⁵. Suas colocações sugerem que a aproximação entre o político e o histórico seria possível porque a historicidade é uma forma de engajamento. Sua perspectiva é interessante por evidenciar a existência de uma intencionalidade dentro das representações que se esforçam em realizar um retorno ao passado, mas minimiza a importância desse cenário singular de disputas simbólicas, onde estão em jogo menos o poder institucional e mais um espaço de construção de identidade coletiva. Acredito que os elementos apontados por Freire Ramos – uma performance cômica ou quaisquer outros traços de engajamento – podem sim ser objeto de uma leitura histórica – algumas páginas atrás, por exemplo, dediquei-me a fazer uma breve análise do papel desempenhado pelo narrador/locutor do filme “Jango”, construído a partir de forte ironia e sarcasmo; mas, não seriam esses aspectos que caracterizariam a obra como histórica.

Já para o historiador francês Pierre Sorlin, filmes históricos seriam narrativas que trazem certas minúcias sobre algum período específico que se desenvolve necessariamente no passado. Ao assistir a esses filmes, segundo Sorlin, o espectador seria capaz de identificar a temporalidade dessa narrativa, relacionando-a com sua cultura histórica (personagens, datas, eventos, construções e outras materializações da memória)²²⁶, não sendo, então, um período vago mas uma temporalidade mais concreta. A diferença de posicionamento entre Alcides Freire Ramos e Pierre Sorlin está justamente na compreensão do papel do passado nessas narrativas. O historiador francês enxerga o passado como uma moldura no quadro cinematográfico – capaz de ornamentar o discurso mas não de determiná-lo já que, para ele, o filme sempre se remete ao seu presente, buscando interagir com questões atuais. Dessa forma coloca que a dimensão histórica do filme e sua dimensão de engajamento (contemporânea) são espaços distintos. A grande questão na análise histórica desses filmes seria identificar as razões que levaram à utilização desse ornamento de temporalidade: o que acrescenta ao filme tratar do presente a partir do passado? E por que esse passado e não outro? Quais são as formas alegóricas escolhidas para traduzir uma temporalidade em outra?

²²⁵ RAMOS, Alcides Freire. Ops. Cit. Pag. 25-26

²²⁶ SORLIN, Pierre. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984 e SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977 *apud* RAMOS, Alcides Freire. Opus. cit.. 07- 26.

Seguindo a percepção de Sorlin, trazer de volta a figura de João Goulart ao espaço público de 1984, em um filme que concentra sua narrativa nas articulações em torno de sua posse na Presidência da República em 1961 e sua deposição quase três anos depois, seria uma forma de alegoria pró-democrática que estabelece comunicação com os movimentos contestatórios que se renovavam na época de seu lançamento. O filme elege temas como a representatividade através do voto, o respeito à ordem constitucional, vínculo de empatia entre o líder político com a população e a adoção de propostas políticas que colocavam as mudanças sociais como prioritárias em relação a mudanças econômicas (algo na contra-corrente do que fora feito nos vinte anos anteriores de gestão militar onde as mudanças sociais eram sempre adiadas em detrimento do econômico)²²⁷.

É importante lembrar, no entanto – já que estou lançando mão da proposta de Sorlin a respeito do que seriam os filmes históricos – que seu principal objeto de estudos nessa área são os filmes de ficção. É sobre eles que o autor faz esse investimento de caracterizar o cinema histórico e buscar analisar sua inserção no espaço público. Minha tentativa de transpor sua visão a filmes de não-ficção não deve perder essa ponderação de vista, inclusive, para compreender que Sorlin coloca que todas as narrativas históricas realizadas pelo cinema são necessariamente ficcionais por conta das relações que estabelecem com o presente. Ademais, quando defendeu essa proposição, se referia aos filmes que chegaram as sessões de cinema sob a categoria de ficções encenadas, não sendo possível supor que estivesse estendendo essa percepção também aos filmes documentários²²⁸.

Tratando, então, das narrativas de ficção, mas também da concepção geral de um filme histórico, Pierre Sorlin defende que a empatia do público com esses filmes parte da conexão entre os eventos narrados e a cultura histórica do espectador. Esse posicionamento

²²⁷ É possível encontrar uma boa análise econômica do regime militar em SKIDMORE, Thomas. "Brasil: De Castelo a Tancredo". Editora Paz e Terra. 8.^a edição. 1987. Já em FICO, Carlos. "Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil". Editora Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 1997 podemos encontrar uma análise do discurso de sacrifício do brasileiro, onde as benesses sociais somente ocorreriam depois de um período de privações importantes onde se seriam restabelecidas as bases de um desenvolvimento social sólido. Não é exclusividade dos governos militares, mas o argumento de que o país crescerá no futuro e que a consolidação econômica deve anteceder esse crescimento social foi largamente usado.

²²⁸ O argumento que é possível sim que tal proposição seja estendida aos filmes documentários – desde que alguns conceitos sejam reavaliados. Já havia apontado na introdução que existem correntes que defendem o estatuto de ficção a todas as estruturas narrativas do cinema. O cineasta Ruy Guerra é um dos que se posiciona dessa forma. A leitura de Sorlin não permite supor sua adesão a essa concepção justamente por não investir nessa diferença entre filmes de ficção e documentários enquanto trata do conceito de filmes históricos.

tem certa singularidade dentro do debate a respeito de um conceito sobre filmes históricos porque coloca a cultura histórica como um dado fundamental para localizarmos esses títulos dentro dessa categoria. Enquanto boa parte de outros autores investe na idéia de que os meios audiovisuais estariam assumindo um protagonismo como principais formadores de uma cultura histórica²²⁹, Sorlin defende que é o cinema que depende da cultura histórica do espectador para desenvolver sua narrativa. Ainda que, possivelmente, trate-se de uma relação dialética, partindo da perspectiva de Sorlin, mais do que ensinar história aos espectadores de 1984 a respeito dos eventos que ocorreram vinte anos antes, o filme de Silvio Tendler parte da idéia de que vários daqueles episódios são comuns e conhecidos do público, estabelecendo dessa forma uma conexão mínima que permite apresentar uma narrativa das memórias dos grupos de oposição ao regime. O objetivo é menos “ensinar” um fato histórico, e sim “apresentar” uma versão diferenciada de episódios já conhecidos.

Rosenstone levanta essa questão de forma diferente. Tratando sobre a forma como o filme histórico se relaciona com a cultura histórica do espectador, traz o exemplo das diferentes escolhas narrativas do documentarista húngaro Péter Förgacs. Realizando obras de distribuição internacional, ele pôde deduzir que seu público traria em sua bagagem histórica uma série de informações e imagens a respeito do holocausto e do nazismo europeu – o tema mais recorrente em seus filmes – e, assim, realizou obras como “The Maelstrom: A Family Chronicle” (1997) em que conta um pequeno episódio de uma família holandesa cujo conteúdo dramático do filme só é capaz de causar empatia ao espectador que conhece o drama da Segunda Guerra Mundial. Mas em “El Perro Negro” (2005), filme que trata sobre a Guerra Civil Espanhola, o mesmo diretor não se sente confortável o suficiente para não colocar dados e informações mais macroscópicas sobre o evento²³⁰. O filme histórico é uma estrutura que, não obstante uma narração onisciente e onipresente, imagens de arquivo e depoimentos de testemunhas, também depende fundamentalmente de algum grau de cultura histórica do espectador para que tenha um sucesso comunicativo.

Mesmo que alguns documentaristas, incluindo aqueles que se fizeram conhecidos pelas narrativas históricas, reforcem a legitimidade do uso da dramatização em seus filmes, e ainda neguem qualquer compromisso em dar espaços a todas as perspectivas – um objetivo pouco ou nada realizável; essa expectativa ainda se manifesta na audiência

²²⁹ Essa posição é largamente defendida, mas a fim de citar exemplos ver NOVA, Cristiane. "A História diante dos desafios imagéticos" in *Projeto História*, São Paulo (21), novembro de 2000. pag. 141-163

²³⁰ ROSENSTONE, Robert A. Opus. Cit. Pag. 126

desses filmes. Em especial, sentem-se negligenciados aqueles que não tiveram suas perspectivas contempladas na narrativa dos documentários²³¹. Alguns poderiam supor que a solução desse problema seria justamente a ação de dar voz aos lados opostos, uma máxima de várias correntes do pensamento jornalista²³². Mas no filme “Jango”, por exemplo, a presença do general Antônio Carlos Muricy, do ex-governador Magalhães Pinto ou do ex-chanceler Afonso Arinos, todos entusiastas do movimento de 1964, em nada contribuiu para uma balança de perspectiva no filme de Tandler – embora, curiosamente, muitos jornalistas tenham defendido a liberalização do filme alegando tratar-se de uma obra “neutra” justamente por ter dado voz aos desafetos do presidente João Goulart. Algumas dessas matérias, todas favoráveis ao filme “Jango”, rasgam elogios à coragem do general Muricy por prestar seu depoimento em um filme que trataria do ex-presidente.

Rosenstone sugere que uma das dificuldades do filme histórico em cobrir todas as perspectivas é a obrigação com uma metragem comercial, uma duração que não permite que a obra possa colocar com profundidade suficiente as várias versões e memórias dos episódios documentados, obrigando os cineastas a fazerem escolhas²³³. Mas a dilatação do tempo de projeção, no entanto, ainda que possa acolher um número maior de versões, nunca será suficiente para saciar a vontade de espaço de todas as correntes, facções e personagens de um momento histórico. O tempo fílmico não corresponde ao tempo cronológico, por mais que possamos dilatá-lo (e, se assim o fizéssemos, estaríamos, em último caso, descaracterizando a obra audiovisual como uma obra de montagem). Ainda assim, a presença de outros discursos, por si só, não é capaz de negar a tese do filme, como bem demonstra o filme de Silvio Tandler²³⁴.

²³¹ Esse acaba sendo o elemento mais evidente (e recorrente) da leitura dos pareceres de censura do longa-metragem “Jango”: o incômodo dos pareceristas por não se sentirem representados em uma narrativa que, em sua perspectiva, estão comprometidas com um estatuto da verdade que, naturalmente, corresponderia a suas versões.

²³² Bill Nichols já teria apontado essa como uma falsa solução do problema de *Como contar todas as versões?*, colocando que a presença de entrevistados de oposição ao argumento do filme (o elemento contraditório) pode muito bem servir para fortalecer seu argumento, ver NICHOLS, Bill. “Introdução ao documentário”. Tradução de Mônica Saddy Martins. Editora Papirus. 2.^a edição. Campinas. 2007.

²³³ ROSENSTONE, Robert A. Opus. cit. pag. 119

²³⁴ O exemplo máximo dessa constatação me parece o trabalho do diretor carioca Alfeu França ao realizar o documentário “Ninguém segura esse país” (2007) onde faz compilações de alguns filmes de propaganda institucional do regime militar. Sem quaisquer acréscimos de narração, trilha-sonora, ou depoimentos, exceto uma cartela inicial e outra final, em que sintetiza o período militar, o filme se presta perfeitamente ao discurso de contestação ao regime, mesmo sendo feito integralmente de material realizado para enaltecer a imagem dos governos militares brasileiros, e fazendo interferências mínimas na montagem audiovisual.

A frustração em não ter sua perspectiva contemplada em representações históricas está presente, por exemplo, nos pareceres da censura que analisaram o filme “Jango” em princípios de 1984 – em seus argumentos fica evidente a idéia de que a História estaria sendo roubada por grupos adversários, como se o passado fosse uma alguma espécie de propriedade. Adjetivos como “mentira”, “inverdades”, “ocultação” são comuns em na leitura desses documentos. Não é uma perspectiva diferente daquela que muitos desses mesmos grupos de oposição tiveram nos vinte anos anteriores, quando não se sentiam representados nas narrativas históricas que eram produzidas e distribuídas pelo regime. O passado é um espaço de disputas muito próprio e se vincula a sentimentos de identidade coletiva, muitas vezes de identidade nacional²³⁵. Os filmes históricos, como discursos que dão ao passado uma centralidade, tecem vínculos de empatia entre diferentes grupos, baseados em um tempo que não pertence ao momento imediato – e por isso, um espaço difícil de ser questionado – sugerindo, dessa forma, quem são aqueles que devem ser celebrados e os que devem ser combatidos.

Em 1984, quando os comícios das Diretas Já chegaram a números impressionantes: meio milhão de pessoas reunidas em São Paulo na Praça da Sé em 25 de janeiro, depois meio milhão em Belo Horizonte em fevereiro, um milhão de pessoas em frente à igreja da Candelária no Rio de Janeiro no dia 10 de Abril e, finalmente, um milhão e meio de pessoas, novamente em São Paulo, em uma passeata que terminou no Vale do Anhagabaú no dia 16 de abril; as manifestações públicas celebravam perspectivas diferentes daquelas que foram perpetuadas pelo regime nos anos anteriores. No discurso dos oradores em cima dos palcos, eram comuns acusações ao governo como de ter roubado a democracia da população, assim como se rechaçava por completo qualquer possibilidade de dar ao governo militar o controle do processo de redemocratização brasileira²³⁶. Houve tentativas de minimizar ou desmerecer aquelas celebrações. O então ministro do interior, e virtual pré-candidato à Presidência da República, o coronel Mário Andreazza, disse em uma entrevista – que foi usada no documentário “Céu Aberto” (1985) de João Batista de Andrade: “se vocês olharem bem para esses comícios, vão perceber que há muito mais bandeiras vermelhas do

²³⁵ POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio” *In Revista Estudos Históricos*, vol. 2. n.º3. CEPDOC da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 1989. pag. 03-16

²³⁶ LEONELLI, Domingos e OLIVEIRA, Dante de. “Diretas Já: 15 meses que abalaram a ditadura”. Editora RECORD. 2.ª edição. Rio de Janeiro. 2004

que bandeiras nacionais”²³⁷. O coronel talvez não houvesse percebido que, naquela década, realizar uma manifestação onde símbolos patrióticos estavam ao lado de símbolos comunistas ou da esquerda política era uma estratégia altamente eficiente de agregar apoio, estando presente em um sem-número de representações culturais dos grupos de oposição ao regime, incluindo muitos filmes documentários.

“Um dos momentos mais curiosos de 'Jango' é o testemunho de uma senhora, típica mãe de classe média, colhido durante a passeata dos cem mil, há 16 anos. Indagada sobre o que achava de seu filho estar na rua, protestando contra a ditadura, responde mais ou menos nesses termos: 'Acho preferível ele estar participando de passeatas do que dançando iê-iê-iê e fumando maconha por aí'

O governo não quer ver ninguém em passeatas nem fumando maconha. Tem lá suas razões. As passeatas, como se sabe, viciam mas não entorpecem”

(AUGUSTO, Sérgio. “A censura volta a se assanhar” in FOLHA de S.PAULO – Ilustrada – 14 de Fevereiro de 1984, pag. 29)

2.3.4. Memória, Cinema e Censura

A simples existência de um aparato de censura, capaz de intervir no acabamento ou na distribuição de manifestações culturais, é um dos indícios da importância do valor simbólico das mesmas dentro da sociedade. Se parecessem inofensivas ou pouco relevantes, era pouco provável que alguns grupos investissem tantos recursos em sistemas de contenção e regulamentação dessas manifestações. O fenômeno histórico da censura aos bens culturais, por exemplo, sugere que os diálogos estabelecidos entre essas manifestações e seus apreciadores, por mais que não possam ser determinados, não são experiências individuais, incapazes reverberar sentidos coletivos. Possuem sim um valor político, ainda que por vezes,

²³⁷ Trecho do filme "Céu Aberto" (1985) de João Batista de Andrade.

indeterminado. Político porque interferem na esfera pública, negociando valores simbólicos²³⁸.

Dentro desse campo de batalha pelos valores simbólicos, a memória é dos recortes mais caros para a construção de uma identidade. É o grande troféu da hegemonia de um grupo social²³⁹. Reverte-se no privilégio de ditar a forma como as sociedades irão se conectar a seu passado, selecionando aquilo que deve ser lembrando, o que deve ser esquecido, a eleição dos protagonistas e antagonistas da coletividade.

Um dos exemplos de embates de memória presentes nos dois conjuntos cinematográficos que estou trabalhando diz respeito à questão portuária. O tema é recorrente tanto no conjunto de filmes educativos produzidos pelo IPÊS quanto no longa-metragem de Silvio Tendler. Mas suas construções são bem diferentes. Os planos de navios e da atividade portuária da Marinha de Guerra e da atividade mercantil estão presentes em pelo menos três títulos dos curtas-metragens do IPÊS: “A vida marítima”, “Uma economia estrangulada” e “Portos paráliticos”. Trata-se do segundo tema mais recorrente do conjunto de curtas-metragens, depois do tema da “manutenção da democracia”, correspondendo a 20% dos argumentos cinematográficos do IPÊS. Dois desses filmes reclamam por uma maior atenção do poder público para a reaparelhagem do setor marítimo, construindo um argumento de que o descaso do Estado teria levado uma frota marítima de destaque em algum passado glorioso à situação de paralisia e definhamento. Entre os filmes do IPÊS, apenas um dos curtas-metragens, “Vida Marítima”, constrói um argumento voltado para uma exaltação do trabalho no setor portuário, destacando a posição estratégica da atividade e das supostas boas relações entre empregadores e empregados através de um sindicato que teria conquistado salários justos para categoria. E o teria feito sem quaisquer atos de contestação como greves ou manifestações.

Vinte anos depois, o cineasta Silvio Tendler também destaca um percentual razoável de seu longa-metragem, “Jango”, para tratar do tema portuário. Utilizando-se de algumas das imagens usadas por Manzon mas, principalmente, de planos do filme de ficção “O Encouraçado Potemkin”(1925) e de alguns registros feitos pela TV TUPI, a atmosfera

²³⁸ Para ver uma síntese sobre a censura ao cinema no Brasil ver em SIMÕES, Inimá Ferreira. "A Censura Cinematográfica no Brasil" in CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). *Minorias Silenciadas: a história da censura no Brasil*. Editora Udesp. São Paulo. Pag. 347-376

²³⁹ POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio” in *Estudos Históricos*, vol. 2. n.º3. CEPDOC da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 1989. pag. 03-16

marítima brasileira da década de 1960 de Tandler não corrobora a perspectiva anterior. Em sua narrativa, os portos eram palcos de tensões entre marinheiros e uma estrutura militar opressora. Para Tandler, as contradições daquele espaço lembram mais a “Revolta da Chibata” – episódio ocorrido em 1910 – e cuja menção existe no próprio texto em *voz over* do longa-metragem. Assim, o diretor carioca reclama que a atmosfera portuária brasileira sofria de um anacronismo muito maior do que aquele apresentado por Manzon, que destacava a falta de compatibilidade do setor com outras áreas que estavam em pleno desenvolvimento industrial. No limite, em “Jango”, a organização dos trabalhadores foi capaz de realizar uma greve que teria paralisado o porto do Rio de Janeiro, desafiando as noções de hierarquia militar e ganhando simpatia por parte da população e do próprio presidente João Goulart.

Dentro da representação cinematográfica do tema portuário, é razoável sugerir que a década de 1980 tenha pautado sua memória sobre os anos sessenta conforme o momento de conflitos políticos que vivenciava. O mesmo teria ocorrido, em perspectiva diferente, quando a primeira metade da década de 1960 lançou seu olhar sobre os mesmos episódios. Se havia uma boa relação entre empregadores e empregados no setor, conforme construiu a narrativa de Manzon, ou se havia um desaparelhamento crônico de portos e navios capaz de gerar tensões e conflitos, essas não foram questões na releitura de 1984. Tais perspectivas foram condenadas a um espaço fora do corte final da edição. Paralelamente, muitos dos episódios e narrativas que pareceram caros a um cineasta identificado com um engajamento político progressista em 1984²⁴⁰, vinte anos antes foram ignorados pela memória construída por representações como as dos curtas-metragens do IPÊS.

A análise comparativa de recortes temáticos, como os da questão portuária, sugere que há limites na expectativa do filme documentário em cumprir um estatuto da verdade²⁴¹. A simples existência de um aparato de censura que também se preste a supervisionar títulos distribuídos sob a chancela de documentários sugere que não há grandes ingenuidades a esse respeito. Filmes documentários não são garantias de conteúdo insuspeito.

²⁴⁰ BROOKEY. Márcia Patterman. Opus. cit.

²⁴¹ Ainda que seja tema recorrente em obras que tratam do cinema documentário, poucas fazem do debate em torno do "estatuto da verdade" seu principal eixo. É possível encontrar um debate sobre tema, pelo menos, em RAMOS, Fernão Pessoa. "Afinal, o que é mesmo documentário?". Editora Senac. São Paulo. 2008. pag.29-48 e DA-RIN, Silvio. "O Espelho partido: tradição e transformação do documentário". Editora Azougue. 2006. pag. 45-55

Se pensarmos na censura como uma estratégia de poder que busca a não-circulação de imagens/memórias inconvenientes, então, talvez seja possível trazer para esse debate algumas das concepções de Dario Gamboni²⁴² sobre as dinâmicas de iconoclastia e iconofilia entre arte e política. Um espaço público marcado pela presença da censura, ou que essa instituição possua papel fundamental para que representações possam ocupar o espaço público, é um contexto que atravessa um estado de extrema iconofilia. O ponto é que, infere-se de Gamboni, que um ambiente como esse também é de extrema iconofilia: onde há uma produção (ou distribuição) saturada de representações positivas. Afinal, o mesmo regime que investiu em conter a distribuição de vários títulos do cinema nacional, por outro lado, produzia sua própria iconografia, conveniente a seu projeto de memória.

É possível argumentar que na “era da reprodutibilidade técnica”²⁴³, as antigas práticas de iconoclastia não possuem mais a mesma eficácia – ainda que continuem a serem praticadas. Do que adianta na segunda metade do século XX, o gesto político de depredação de imagens e sons que ganham o espaço público através da multiplicidade de cópias? Para cada cópia avariada, quantas mais existiram em circulação? A censura seria uma das formas privilegiadas para destruir símbolos do grupo concorrente, uma estratégia absolutamente eficiente para o mundo industrial do século XX.

Dessa forma, iconoclastia e iconofilia convivem quase numa relação de dependência. Ao mesmo tempo em que havia toda uma estratégia para conter uma imagem-memória que não se prestava aos interesses do regime vigente (como atestam os 23 pareceres encontrados na Polícia Federal), houve um investimento grande na imagem dos governos militares através da produção de filmes, propagandas e campanhas (explícito, por exemplo, no investimento cinematográfico às produções da Assessoria Especial de Relações Públicas e Assessoria de Relações Públicas).

Dentro dessa perspectiva, a década de 1980 apresenta-se como um novo e decisivo capítulo dos conflitos pela *memória* no espaço brasileiro. Um capítulo de coexistência, embora nem sempre pacífica, de versões a respeito dos anos imediatamente

²⁴² GAMBONI, Dario. “The destruction of art: iconoclasm and vandalism since French Revolution”. Reaktion Books, 1997. pag. 09-50

²⁴³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” *In Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1999

anteriores. Afinal, apesar de tentativas do Estado de impedir a circulação do filme “Jango”, a ação conjunta de advogados e de parte da classe artística brasileira acabou garantindo a liberação do longa-metragem alguns meses após a emissão do parecer que destaquei nas páginas anteriores. Uma situação pouco provável ocorre alguns anos antes. E foi durante o governo do general João Baptista Figueiredo, último bastião do regime militar, que o longa-metragem de Silvio Tendler alcançou a marca de um milhão de expectadores, se tornando a segunda maior bilheteria do documentário nacional – marca que mantém até o início do século XXI. Essa atmosfera ambígua parece ser resultado do processo de abertura política lenta e gradual, idealizado pela distensão do próprio *establishment*, que em algum momento precisou ser capaz de abrigar memórias concorrentes. Após quinze anos de regime não democrático e de forte coeficiente militar, outras narrativas começaram a ganhar maior monumentalidade através de diversas mídias, inclusive o cinema.

2.3.5. As fontes de imagem em “Jango”

É nesse cenário, quando a expectativa de mudanças no regime político brasileiro parecia cada vez mais concreta, que arquivos de fotografia, entrevistas antigas, gravações sonoras e imagens em movimento são revisitados por uma série de cineastas a fim de tecerem narrativas políticas sobre o passado recente, entre eles, Silvio Tendler. Muito do acervo iconográfico usado em “Jango” deriva das pesquisas realizadas anos antes para o longa-metragem “Os Anos JK”, um trabalho feito ainda na década de 1970. De 1980 à 1983, enquanto “Jango” estava sendo produzido, somaram-se a esse conjunto original algumas pesquisas mais pontuais que tinham como foco encontrar registros de episódios que não haviam sido contemplados nas pesquisas feitas para o filme sobre Juscelino Kubitschek. Os filmes do IPÊS foram um desses acervos que somaram-se ao conjunto inicial de pesquisa que havia começado ainda na década de 1970.

Sendo assim, é difícil traçar um percurso dos arquivos de imagens de “Jango” sem começar por seu primeiro longa-metragem, “Os Anos JK”. A ideia de realizar um longa-metragem sobre o ex-presidente Juscelino Kubitschek surgiu durante o retorno de Tendler ao Brasil, depois de anos morando no Chile e posteriormente na França. Segundo o depoimento do diretor, a conversa que teve com um marinheiro do cargueiro que o conduzia de volta, em

1976, sobre os recentes falecimentos de Juscelino Kubitschek e João Goulart foi o estopim da idéia de realizar um filme sobre o ex-presidente. Essa conversa foi lembrada por ele, dias depois, em um encontro com Hélio Paulo Ferraz, empresário do ramo de construção naval e irmão de um amigo pessoal do diretor, que se entusiasmou com a idéia. A disposição do empresário em produzir o longa-metragem sobre Juscelino Kubitschek tinha como única condição a realização de um filme popular, que tivesse apelo comercial.

A partir daí, pesquisas foram feitas para obtenção de registros da trajetória política do ex-presidente. A principal fonte de material de arquivo desse longa-metragem é resultado do espólio de filmes registrados em bitolas de 16mm e 35mm da extinta TV TUPI. Tratava-se de milhares de cinereportagens feitas fora do estúdio e que, após a filmagem, viajavam até um laboratório para serem devidamente reveladas, tratadas, transmitidas pelo canal e depois acomodadas em um grande depósito. O acervo da TV TUPI era o acúmulo de material de quase trinta anos da emissora. Após a falência daquele que era o primeiro empreendimento televisivo do Brasil, em fins da década de setenta, todo o conjunto de rolos de película e algumas fitas nagra, usadas para registro magnético de som, ficaram depositadas no antigo prédio do Cassino da Urca, em Praia Vermelha, no Rio de Janeiro – espaço que serviu de sede para a emissora do Grupo Diários Associados desde a década de 1950. Todo esse material, registrado em sua maioria em acetato de celulose²⁴⁴, estava acomodado em salas sem o devido condicionamento e exposto a climatização ambiente. A natureza química desse tipo de película é de fácil deterioração, e sofre rapidamente desplastificação, esfarelamento e oxidação. Os investimentos necessários para manter um arquivo de película feitos em acetato de celulose são realmente altos e estariam muito além

²⁴⁴ O formato de *acetato de celulose* começou a ser usado em larga escala a partir da década de 1950, por conta de um esforço mundial em substituir o antigo padrão até então vigente, *nitrato de celulose*. O nitrato é uma substância mais instável por ser facilmente inflamável. Credita-se a ele uma série de incêndios em acervos e salas de projeção que destruíram boa parte dos registros cinematográficos da primeira metade do século XX, além da perda de algumas vidas. O *acetato de celulose*, que foi usado em larga escala até a década de 1990, também tem características inflamáveis, mas é bem mais seguro que seu antecessor que chegava a entrar em auto-combustão – tanto que era chamada de película “safety”. O problema é que esse formato é muito pouco resistente à ação do tempo. Sem um grande investimento em uma acomodação devida, a película se deteriora facilmente e, em pouco tempo, os registros se perdem. Concluí que praticamente todo o espólio da TV TUPI estava nesse formato por três razões, embora não possa afirmá-lo categoricamente: (1) nunca foi produzido nenhuma película de bitola 16mm no formato nitrato de celulose, e existem vários rolos de 16mm nesse acervo; (2) em uma visita ao acervo de películas da antiga emissora, são claros os sinais de deterioração típicos do acetato de celulose: o odor de vinagre, a desplastificação, alguns rolos já quebradiços e os sinais de oxidação; e (3) não há notícias de focos de incêndio no acervo da TUPI nesses anos todos, apesar da forma de acomodação desse material nunca ter tido bons investimentos.

das possibilidades – e do interesse – de uma empresa em vias de encerrar suas atividades comerciais. Havia inclusive a possibilidade de que a companhia fosse se desfizesse do acervo em uma tentativa de aumentar o espaço físico do prédio que, naquele momento, representava um bem mais valioso para o grupo. Enquanto isso, alguns funcionários ligados a segurança do edifício comercializavam “por fora” pedaços desses rolos de película para terceiros.

Foi nesse cenário que, em 1977, Silvio Tandler e Francisco Sérgio Moreira (que acabaria realizando a edição tanto de “Os anos JK” quanto de “Jango”) foram até o prédio do Cassino da Urca e, negociando apenas com os funcionários da segurança do edifício, retiraram parte dos rolos de película que estavam depositados no prédio. A acomodação de películas pela TV TUPI não possuía uma catalogação precisa, sendo a indexação por data basicamente o único critério que norteou a retirada de rolos e latas de filme que estavam no acervo. Não houve possibilidade de fazer uma vistoria desse material no próprio Cassino da Urca, sendo que seu conteúdo somente foi conferido depois, em uma residência de estudantes universitários no bairro de Vila Isabel que acabou servindo de espaço de produção e acomodação das películas.

Durou mais de dois anos o trabalho de identificação dos rolos levados do Cassino da Urca, assim como de outras fontes de imagens que foram sendo descobertas e agregadas, como material de fotografia e imagens em movimento – um trabalho que contou com a colaboração de várias pessoas. Na verdade, ele nunca foi concluído. Francisco Sérgio Moreira conta que a seleção de rolos era feita baseada em datas-chaves, cujo o conteúdo era conferido preferencialmente, mas que, até o último dia de montagem, sempre havia a chegada de novos materiais – situação que se repetiu durante a produção de “Jango”, anos depois. A quantidade de material levado do Cassino da Urca (aproximadamente mil latas, cada uma delas contendo vários rolos que correspondem a pequenas reportagens de poucos minutos), e a disponibilidade de apenas uma moviola de trabalho, tornaram inconcluso o trabalho de vistoria de todo o acervo dentro do prazo estabelecido para o filme.

Toda essa articulação também só foi possível com uma rede de contribuições voluntárias, muitas dessas na expectativa futura de algum retorno financeiro, outras nem isso. Por exemplo, a moviola usada no trabalho de conferência de conteúdo e na montagem somente foi utilizada porque a empresa LABOCINE pode disponibilizar o equipamento sem custos.

Algum tempo após o lançamento de seu primeiro filme, ainda em 1980, Silvio Tendler foi procurado pelo ex-secretário de Imprensa do governo João Goulart, Raul Riff, que dizia possuir a cópia de um antigo cinejornal chinês que documentava a ida do então vice-presidente à China em agosto de 1961 – João Goulart teria recebido a notícia da renúncia de Jânio Quadros durante essa viagem. Ao oferecer esse cinejornal a Silvio Tendler, Riff teria proposto que ele assumisse a realização de um novo documentário, agora, sobre o presidente João Goulart. Não é possível afirmar que esse encontro tenha proporcionado o nascimento desse projeto – existem indícios de que a idéia de realizar esse filme já existia – mas, talvez, tenha sido o primeiro encontro rumo a sua concretização. O cinejornal chinês representava um material inédito, pelo menos no Brasil, e de qualidade que justificaria uma série de articulações para a realização do filme, incluindo o financiamento do longa-metragem.

“Jango”, no entanto, representava alguns desafios extras em relação a seu filme antecessor. Primeiro, não contava mais com o financiamento da EMBRAFILME, que havia custeado parte do orçamento de seu primeiro filme. Segundo porque os registros de imagem e som de João Goulart não eram tão numerosos como os do ex-presidente Juscelino Kubitschek, que dedicou um grande investimento para que sua gestão fosse registrada cinematograficamente em todos os seus pormenores, inclusive com muitas tomadas dos espaços privados²⁴⁵ de sua vida. São incontáveis os registros do presidente mineiro junto com sua família, em momentos de lazer, nos mais diversos eventos, encontros com empresários, inaugurações e reuniões de trabalho. Ele capitalizou a idéia de figura pública midiática de forma precoce para o Brasil da década de cinquenta e, sendo assim, era relativamente mais fácil adentrar o espaço privado de Juscelino através de imagens, ou mesmo obter registros de episódios públicos que não tinham tido tanta relevância. João Goulart seria um personagem que, comparativamente, se prestou menos a esse papel midiático. Em todo o filme “Jango”, por exemplo, há dois únicos momentos que tratam do espaço privado do ex-presidente (embora, é bom destacar, essa nunca foi a abordagem pretendida pelo filme). Na primeira, cita-se rapidamente o casamento de João Goulart com Maria Teresa, ilustrando o momento com uma única fotografia. Minutos depois, o filme traz o registro de uma viagem de descanso que João Goulart teria feito a uma estância gaúcha de sua família, logo após a

²⁴⁵ BIZELLO, Maria Leandra. Opus cit.

realização do comício feito na Central do Brasil, em 13 de março de 1964, dias antes de ser deposto. Essa seqüência é montada a partir de poucas fotografias – nenhuma imagem em movimento – todas tiradas pela esposa do então presidente, Maria Teresa Goulart, mesclada com registros feitos pela equipe de Tandler em uma visita a estância gaúcha já na década de 1980.

No entanto, o acervo da TV TUPI, originalmente fonte de pesquisa para outro projeto, também ostentava uma significativa quantidade de registros levantados sobre esse personagem “adjacente” ao longa-metragem “Os Anos JK”. Mesmo para “Jango”, o acervo da emissora do Grupo Diários Associados continuou sendo a principal fonte de imagens. Até onde foi possível identificar, há pelo menos dez diferentes fontes de arquivo para o longa-metragem “Jango”, entre produções independentes de imagens, acervos de família, recortes de jornal, outros cinejornais e até mesmo filmes de ficção – como citei antes, imagens do filme soviético “O Encouraçado Potemkin”(1925) fazem parte do conjunto de imagens utilizadas.

Por fim, são sugestivas as relações que o filme estabelece com seu próprio período. A música tema do longa-metragem, composta originalmente por Wagner Tisso e solfejada por Milton Nascimento, após a conclusão do longa-metragem, é acrescida de letra e se torna a canção “Coração de Estudante”. Em uma daquelas coincidências improváveis, “Jango” antecipou a melodia que seria conhecida como o hino da campanha das Diretas Já, e fortaleceu seus laços com o movimento que se desenrolava no Brasil naquele período. O historiador Jorge Ferreira, em um testemunho pessoal, descreve como o ato de ir ao Cine Leblon para assistir ao documentário “Jango” constituiu-se, para ele, e quem sabe para outros, como uma ação política de fortalecer uma memória que não encontrava vazão nos vinte anos anteriores²⁴⁶.

²⁴⁶ FERREIRA, Jorge. *Opus. cit.*

CAPÍTULO III: MIGRAÇÃO E RESIGNIFICAÇÃO

“...para dar embasamento histórico ao vídeo, seria interessante ter imagens de fatos históricos importantes desde 1930 até hoje, tipo: golpe militar de 64- atividades da UNE (sede e congressos), greves importantes, eleições, reformas no ensino universitário, posse de presidentes e ministro da educação, movimentos populares importantes, etc”²⁴⁷.

(MARQUES, Paula Jonas. “Formulário de atendimento ao usuário” do Arquivo Nacional/RJ, 16/12/1986)

3.1. A Migração

Busquei na sede do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro as solicitações de cópias de material audiovisual feitas durante a década de 1980. O objetivo era conseguir rastrear os pedidos feitos pela equipe do filme “Jango” para ter acesso aos curtas-metragens do IPÊS. Até aquela década, o Arquivo Nacional era o único fundo arquivístico conhecido que mantinha a guarda desses filmes e, justamente por isso, tinha alguma expectativa de encontrar documentos que me ajudassem a rastrear as negociações em torno da obtenção dessas imagens, feitas ainda durante a vigência do regime militar.

Mas se tratava de um pedido incomum. Não estava solicitando o acesso a um acervo preparado para receber consultas, mas sim a um conjunto de documentos gerados pelo próprio órgão. Alguns meses depois, fui informado de que somente havia sido encontradas as solicitações feitas a partir do ano de 1985, ou seja, fora do recorte cronológico

²⁴⁷ Trecho do formulário de solicitação de pesquisa e cópia de material audiovisual feito à sede do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. A solicitante era estudante da Escola de Comunicação/Jornalismo da UFRJ e solicitava imagens gerais da história da Universidade Federal do Rio de Janeiro para a realização de um documentário sobre a própria Instituição. O trecho se refere a um conjunto de observações feita pela solicitante sobre as imagens que estava pesquisando.

para que me permitisse descobrir como haviam sido feitas as negociações para a obtenção dessas imagens. Ainda assim, pedi para ter acesso a esses documentos a fim de que pudesse descobrir um pouco das dinâmicas e dos interesses comuns nas pesquisas de imagens para cinema feitas nesse período.

O conjunto dessas solicitações sugere que, naqueles anos, houve um interesse especial dos realizadores do audiovisual brasileiro pelas imagens do político-institucional e pela história recente do Brasil. Entre 1985 e 1987, por exemplo, de um total de trinta e quatro solicitações para cópias de filmes ou de trechos, vinte e seis eram destinadas a produção de narrativas audiovisuais e dezessete solicitaram especificamente imagens do espaço político-institucional dos anos recentes. A sua leitura aponta indícios de um possível momento de catarse de memórias outrora asfixiadas pelo regime, assim como de discursos de resistência de memórias outrora hegemônicas. Em uma dessas solicitações, por exemplo, foi encontrado o pedido da editora de cinema Marília Alvin para um longa-metragem que se chamaria “Primeiro de Abril, Brasil” – que, ao menos com esse título, não encontrei notícias de que tenha sido concluído. Em outra solicitação, essa destinada a um programa da emissora TV CULTURA, há pedidos por cópias de imagens dos filmes do IPÊS, registros de greves nas décadas de 1950 e 1960, da “revolução” de 1964 (para usar os termos usados pelo solicitante), do ato institucional número cinco e da campanha pela Anistia. Essas imagens seriam usadas para a construção de um programa destinado a tratar da trajetória da UNE (União Nacional dos Estudantes), entidade proscrita durante quase toda a ditadura militar. Em contra-partida, há pelo menos uma pesquisa executada em nome da AMAN (Academia Militar das Agulhas Negras), que solicitava imagens diversas do Exército brasileiro, sobretudo do presidente Ernesto Geisel, também com a finalidade de realização de um documentário.

É possível que esse interesse pelos registros do político-institucional e da história dos anos recentes do Brasil seja ainda maior do que sugerem as informações acima, devido à possibilidade de que esses dados escondam uma subamostragem. Isso pode ter ocorrido, primeiro, porque muitas solicitações de imagens podem não terem sido encontradas ou terem se perdido ao longo desses anos – ainda mais considerando que não se tratava de um fundo preparado para ser consultado. Segundo, porque podem ter ocorrido negociações para a obtenção de cópias de filmes que não tenham sido registradas em autos, ou seja, realizadas fora da burocracia de controle do órgão. Por fim, outra possibilidade não

evidenciada por esses dados é que mesmo as imagens que aparentemente não indicavam qualquer interesse do pesquisador/cineasta pela história recente do Brasil ou pelo espaço das disputas políticas, mesmo essas, podem perfeitamente terem se prestado a narrativas engajadas nessa abordagem. Os diferentes usos do que comumente se chama de “imagens de arquivo” sugerem que, quando esses recortes migram de uma narrativa para outra, não há qualquer compromisso quanto ao significado ou a intenção que possuíam originalmente. Dois temas de pesquisas que constavam na lista de consultas ao Arquivo Nacional, por exemplo, *Banco do Brasil e indústria automobilística*, podem ter rendido materiais para filmes que explorem a abordagem do político institucional dos anos recentes do Brasil. Esses temas podem perfeitamente serem cenários para a discussão sobre os anos do regime militar no Brasil. Ou podem terem sido apenas temas de filmes institucionais cujo foco de seus enredos estava nas ações técnicas promovidas por diretores de seção e empreendedores da área. As mesmas imagens se prestam a diferentes abordagens.

Por esta razão, acredito ser problemático tratar produções que fazem uso majoritário de imagens de arquivo como filmes de compilação²⁴⁸. Essa denominação sugere que a reunião desses registros acabe sempre respeitando seu sentido original, tal como ocorre em boa parte das obras literárias distribuídas como livros de compilação. O termo pode acabar camuflando, dessa forma, diversos processos criativos, sob o risco de confundir um diretor que marcou sua trajetória com filmes que fazem uso de imagens de arquivo como um organizador de registros. Trata-se de papéis bem distintos.

3.1.1. O que não se encontra nos acervos

Sobre esses registros audiovisuais pesquisados no Arquivo Nacional, ou em outros acervos, é importante destacar que entre 1964 e 1985, os sucessivos governos dos generais-presidentes dificultaram a realização de tomadas que fossem depreciativas a sua imagem. Em um regime autoritário, essa prática não se resumiu somente no cuidado de não produzir planos inconvenientes, mas também de impor dificuldades à realização de imagens que lhes seriam depreciativas. Não significa que não tenham sido realizados registros

²⁴⁸ LEYDA, Jay. "Films beget films: a study of the compilation film". Edition Hill & Wang. New York. 1971. pag. 9-10.

constrangedores a esses governos. O cinegrafista Chucho Narvaez, por exemplo, enquanto trabalhava para a emissora Rede Globo, captou imagens que mostram estudantes universitários carregando o corpo baleado do secundarista Edson Luís de Lima e Souto, dentro de um caixão, morto em confronto com a polícia em um restaurante universitário em março de 1968. As imagens captadas por Narvaez, que também trazem outros detalhes dos conflitos de rua ocorridos naquele dia, somente se tornariam midiaticamente públicas na década de 1980. Contudo, registros como esse, feitos por esse cinegrafista argentino radicado no Brasil, são raros. A onipresença e onipotência do Estado brasileiro naqueles anos constituía-se como obstáculo para que o *sujeito-da-câmera* pudesse realizar tomadas inconvenientes ao *establishment*²⁴⁹. Se a expectativa daqueles cineastas e pesquisadores que executaram consultas no Arquivo Nacional era de encontrar imagens constrangedoras à memória do regime militar, provavelmente, o empreendimento converteu-se em frustração na maioria dos casos. Não havia a menor conveniência em produzir, deixar produzir, ou investir na guarda e manutenção desse material por parte das instituições que produzem conteúdo audiovisual no Brasil. O que, de forma alguma, deve ser confundido com a idéia de que esses eventos não existiram²⁵⁰. Não são conhecidas, por exemplo, quaisquer imagens em movimento a respeito da guerrilha do Araguaia, ou mesmo das intervenções militares em campi universitários brasileiros, exceto a ocupação da Universidade de Brasília em 1968²⁵¹.

Mas, se há tão poucos registros visuais desses momentos, como é possível que se propaguem as narrativas de oposição ao regime? Essa escassez de tomadas não se configurou em um empecilho à produção de filmes engajados em fazer oposição ao regime porque essas são representações da memória de determinados círculos e, diferentemente de um discurso historiográfico, estabelecem uma relação menos visceral com suas fontes

²⁴⁹ Sobre a transformação, ou consideração, de registros cinematográficos em vestígios ou fontes históricas ver LEYDA, Jay. "Trial by document: the uses of german archives by Thorndikes and others" *in opus. cit.* pag. 73-97

²⁵⁰ Desde a década de 1930 contesta-se a idéia de que o passado somente pode ser narrado com responsabilidade através de documentos e registros autênticos. Atualmente, a linha de estudos da História Oral presta grande contribuição a essa concepção mais abrangente de formas de perpetuação do passado. Sobre a correlação de temas como História Oral, imagens em movimento e o papel da História no espaço público é interessante ver a contribuição de Dan Sipe, historiador e cineasta da Escola de Arte e Design da Filadélfia que, apesar de datada (se remete ao desenvolvimento dessa área em 1991), parece refletir muito bem a superação de antigos paradigmas a esse respeito. Ver SIPE, Dan. "Media and Public History: the future of Oral History and Moving Images" *in Oral History Review 19/1-2 (Spring-Fall, 1991)*. pag. 75-87. Acessível também em <http://ohr.oxfordjournals.org>

²⁵¹ Em "Barra 68: sem perder a ternura" (2000), o cineasta Vladimir Carvalho obteve tomadas feitas em bitola 8mm – algumas feitas pelo fotógrafo e ex-professor da Universidade de Brasília, Luis Humberto que, a certa distância, conseguiu registrar as imagens das tropas ocupando o campus universitário da UnB.

primárias. Os registros visuais não cumprem nesses filmes o papel de prova ou comprovação de um evento, mas sim de ferramentas estéticas que, constantemente, têm seus sentidos reapropriados ou até renovados. As tomadas de Narvaez (figura 22, página 230), por exemplo, já foram utilizadas um sem-número de vezes em diversos filmes documentários. Não apenas para tratar do assassinato do estudante Edson Luís, ou de temas diretamente correlatos, como a Passeata dos Cem Mil em 26 de junho de 1968, mas também para abordagens mais genéricas, como uma imagem-síntese da repressão durante regime militar brasileiro, ou de todos os conflitos da década de 1960, ou de todo o movimento estudantil brasileiro, da juventude, dentre outras formas de uso.

A Guerrilha do Araguaia, exemplo que dei anteriormente, também já foi tema de um sem-número de filmes, mesmo documentários²⁵². A escassez de imagens flagrantes, que poderia ser interpretada como fator limitante a propagação de narrativas a respeito do conflito, acabou estimulando novas estratégias narrativas e outras formas de apropriação de sentidos. Mesmo que a imagem-índice não esteja lá, cumprindo seu papel de atestado, seu sentido pode ser construído a partir de uma combinação de planos, musicalidade e efeitos sonoros. Sobre o tema das representações do passado, o historiador Marcos A. Silva, em um texto que trata justamente das formas de propagação da memória (aqui, ele não se referia em nenhuma especificidade ao cinema), lembra que o passado somente consegue ser perpetuado para as gerações posteriores através de representações, embora não deixe de pontuar que passado e representações sejam dimensões distintas²⁵³.

Ainda sobre a imersão de cineastas em acervos que poderiam conter imagens-flagrantes que lhes ajudariam a montar filmes de contestação aos anos recentes, a historiadora Carolyn Steedman é ainda mais incisiva que Marcos A. Silva. Ela comenta a respeito da força simbólica que possuem os arquivos como repositórios do passado, uma compreensão que acabaria camuflando que aqueles vestígios somente fazem sentido dentro de sistemas de representação²⁵⁴. Os acervos seriam locais habitados principalmente pela ausência de todos os vestígios que não foram encontrados, ou que se perderam, ou que nunca

²⁵² Para citar alguns títulos do cinema documentário sobre esse episódio, temos "Soldados à Caminho do Puteiro – Memórias de uma Guerra Quase Imaginária " (2011) de Hermes Leal; "Palestina do Norte, o Araguaia Passa Por Aqui " (1998) de Dácia Ibiapina; e "Camponeses do Araguaia- a guerrilha vista por dentro" (2010) de Vandré Fernandes.

²⁵³ SILVA, Marcos A. "História, o prazer em ensino e pesquisa". Editora Brasiliense. 1999,

²⁵⁴ STEEDMAN, Carolyn. "Dust: the archive and cultural History". New Brunswick: Rutgers. University Press.

foram produzidos. Esse é o maior flagrante dos espaços destinados a serem depositários de filmes.

3.1.2. As imagens que nunca foram feitas

Mas por que cineastas – ou suas equipes de pesquisa e produção – estiveram dispostos a ir até acervos públicos ou particulares atrás de imagens que não possuem qualquer gerência a respeito de seu conteúdo, e cientes de que a possibilidade de encontrarem uma imagem flagrante é mínima? Primeiro, a presença de imagens de arquivo não é uma exigência para a realização de narrativas que elegem o passado como cenário – há vários filmes que decidiram realizar essa digressão baseando-se em imagens contemporâneas ou mesmo exclusivamente em relatos orais²⁵⁵. O ponto que parece atrair muitos realizadores a essa possibilidade é a percepção de que a tomada nos filmes de não-ficção possui um estatuto próprio, baseado na expectativa de um registro espontâneo, que conseguiria projetar o espectador para dentro da circunstância de sua realização²⁵⁶. Na verdade, o uso de imagens de arquivo dificilmente cumpre o papel de prova ou comprovação dentro desses filmes, a não ser no caso de imagens flagrantes, o que ocorre numa minoria dos casos. Na maioria das vezes, esses elementos – filmagens antigas, fotos recuperadas, fonogramas realizados há décadas atrás – cumprem o papel de linguagem estética.

No longa-metragem “Jango”, por exemplo, uma seqüência iniciada com aproximadamente cinquenta e um minutos de projeção trata de um episódio ocorrido durante as eleições de outubro de 1962, quando militares de baixa patente elegeram sargentos como deputados federais. Na época, a lei não permitia que suboficiais se candidatassem a cargos eletivos, e o presidente João Goulart acabou fazendo valer a constituição, impugnando a posse dos eleitos, e tendo de lidar logo em seguida com manifestações de repúdio de grupos

²⁵⁵ Os exemplos são inúmeros. Citando alguns casos, em “Alô, alô, Teresinha” (2009), de Nelson Werneck, apesar de possuir imagens de arquivo dos programas de auditório, é constituído majoritariamente a partir dos depoimentos contemporâneos das ex-chacretes e antigos calouros sobre os episódios que se passavam nos bastidores do programa e no prosseguimentos de suas vidas após aquele momento de exibição pública. Em “Hércules 56” (2006) de Silvio Da-Rin, o diretor chama os antigos participantes do episódio do seqüestro do embaixador americano em 1969 e registra uma conversa entre eles, onde lembram episódios, conflitos, tensões e o papel que cada um assumiu durante a operação. Toda a narrativa é contada através da imagem desse encontro. As poucas imagens de arquivo pontuam os presos políticos que foram resgatados em troca da liberdade do embaixador.

²⁵⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. “Afim, o que é documentário?”. Editora SENAC. São Paulo. 2008. pag. 76-81

que tradicionalmente seriam seus aliados. As únicas imagens do filme que fazem relação direta com esse episódio são duas capas do jornal “Última Hora”. Uma delas abre a seqüência em um zoom crescente de modo que possamos ler a manchete: “General Jair sugere ao Congresso: direito de voto a cabos e soldados” (figura 23, páginas 231). Em seguida a seqüência prossegue com nove fotografias, sendo que nenhuma delas estabelece qualquer comunicação direta com o conteúdo da locução – nem a relação de redundância, comum em telejornais, nem as relações de complementação ou contradição, mais comuns em cinejornais e documentários. Enquanto a voz do ator José Wilker fala sobre os protestos de sargentos ou do apoio que receberam de estudantes e outros políticos, as fotografias mostram imagens descontextualizadas, todas em Brasília, onde soldados fardados participam de diversos exercícios militares dentro da cidade (figuras 24 e 25, páginas 231-232).

Mesmo sem relação direta com o conteúdo, a escolha dessas fotografias não foi aleatória. As edificações e monumentos de Brasília acabaram se tornando símbolos do poder institucional brasileiro e estão sempre compondo os quadros com os soldados, fazendo valer o sentido de que aquele era um espaço impenetrável, ou negado. Os militares de baixa patente estão sempre cercando o Congresso, mas nunca estão lá dentro. Dessa forma, como em boa parte do filme, o significado que essas imagens cumprem dentro da seqüência certamente não é o de prova ou comprovação. Não há quaisquer planos flagrantes nesse trecho e o mais provável é que não tenham sido encontradas as imagens correspondentes ao relato do locutor. Não há fotografias ou imagens em movimento dos deputados eleitos, nem do presidente João Goulart assinando sua impugnação ou imagens dos atos de protesto que se sucederam. Mas a ausência desses registros não impossibilitou que o diretor construísse uma breve narrativa sobre esse episódio, preferindo, nesse caso, construí-la a partir de imagens pertencentes à mesma temporalidade dos eventos relatados, mas não correspondentes diretas. Uma outra possibilidade para narrar esse episódio seria o recurso de encenações, estratégia comum dentro da tradição do cinema documentário, tendo como um dos mais famosos exemplos o clássico norte-americano “*Nanook*” (1922) de Robert Flaherty. Ou ainda, a possibilidade de que toda a seqüência fosse contada a partir de relatos orais, normalmente a escolha do diretor Eduardo Coutinho – que costuma reclamar que a entrevista é um espaço dotado de potencial visual normalmente ignorado por aqueles que a

reduzem a uma *voz off*²⁵⁷. Certamente havia ainda outras possibilidades para compor esse trecho, mas o diretor entendeu que manter a conexão entre imagem e tempo, mesmo que não entre imagem e evento, seria a forma mais interessante de conduzir esse episódio que, aparentemente, não deixou muitos vestígios visuais.

A possível ausência de arquivos visuais é outra possibilidade na análise do curta-metragem “O Brasil precisa de você”, produção do IPÊS de 1962. Trata-se não somente do único filme do IPÊS integralmente realizado a partir de imagens de arquivo, mas também do único título de sua filmografia integralmente feito a partir de fotografias e não de imagens em movimento. Logo no início da projeção, o narrador anuncia que o tema do curta-metragem é a “ameaça à democracia” – questão bastante recorrente no conjunto de filmes do IPÊS. Os primeiros minutos de projeção são dominados por um encadeamento de fotografias de Adolf Hitler e Benito Mussolini (figuras 26 e 28, páginas 233 e 234), sendo comuns alguns contra-planos mostrando uma multidão saudosista, desfiles militares e os estandartes de seus partidos (figuras 27, 29 e 30, páginas 233 a 235). O curta-metragem prossegue com as imagens da descoberta dos campos de concentração, dispondo as fotografias como uma afirmação do extremismo a que o terror anti-democrático pode chegar (figuras 31 e 32, páginas 235 e 236). Segundos depois, a narrativa mostra os registros dos desfiles militares soviéticos – a mudança na trilha-sonora e o encadeamento cronológico das imagens são essenciais para que o espectador compreenda que aqueles registros visuais já fazem parte de outro momento (figuras 33 a 35, páginas 236 a 238), visto que esses novos quadros são muito semelhantes, tanto em enquadramento como em conteúdo, àqueles que estavam sendo mostrados antes. Trata-se de um paralelismo evidente que tenta estabelecer aproximações entre o regime não-democrático do passado e o regime não-democrático daquele presente. Nessa construção, o militarismo e a personificação do Estado seriam marcas da anti-democracia, essência dos regimes vencidos durante a Segunda Guerra Mundial e que precisavam ser novamente vencidos na década de 1960. Assim, o filme de Manzon tenta imbuir no regime soviético todo o vilanismo que o nazismo ganhou a partir da década de 1940.

Por um lado, é possível destacar todo o reducionismo dessa comparação, que usa simplificações para aproximar duas culturas políticas adversárias que, inclusive,

²⁵⁷ COUTINHO, Eduardo. “O cinema documentário e a escuta sensível da Alteridade”. In *Projeto História* n.15. São Paulo. Educ. Editora da PUC. SP. 1997

estiveram em guerra durante os anos de 1941 e 1945 – algo convenientemente não mencionado em nenhum dos curtas-metragens. Mas, por outro lado, algumas ausências são notáveis, ainda mais para um filme que assumiu a intenção de um conteúdo anticomunista. Na tentativa de aproximar as representações entre os dois regimes, é provável que a equipe de Jean Manzon não tenha tido acesso a imagens dos tribunais de Moscou ou dos espúrios feitos pelo partido comunista na antiga URSS. Seriam as referências mais prováveis para a construção de um discurso que tentava promover a aproximação entre o terrorismo de Estado desses dois regimes. Nesses filmes, as acusações ao comunismo são sempre verbais ou por meio do paralelismo visual mais indireto, como a apologia militar e a personificação do Estado. Mas, no campo da visualidade, é provável que faltassem elementos para compor esse paralelismo de forma mais direta. Enquanto as fotografias dos campos de concentração alemães tornaram-se abundantes a partir do armistício de 1945, ganhando uma grande circularidade, as imagens constrangedoras dos regimes comunistas, como os registros de cadáveres e esqueletos empilhados dos regimes chinês ou cambojano, por exemplo, não estavam disponíveis naqueles anos (se é que eram conhecidas)²⁵⁸.

Ainda sobre as imagens de apologia militar e de personificação do Estado, essência do paralelismo que Jean Manzon propõe em seu curta-metragem, nem mesmo as imagens do *Tratado de Molotov-Ribbentrop*, assinado em Moscou em 23 de agosto de 1939 estão presentes no filme – talvez esse seja o episódio histórico que, na época, melhor permitisse a aproximação entre comunismo e nazismo. O evento marcou o mais célebre acordo diplomático entre as duas culturas políticas rivais, feito as vésperas do início da Segunda Guerra Mundial²⁵⁹. Mais uma vez, questões relativas às ausências nos arquivos de imagens podem ter sido determinantes na construção desta narrativa cinematográfica.

²⁵⁸ Mesmo em princípios do século XXI, as imagens que registram atrocidades dos regimes comunistas ainda possuem uma circulação pouco difundida, em comparação, por exemplo, ao nazismo ou fascismo italiano. Um documentário que investiu esforços em encontrar algumas dessas imagens é "Year Zero: the silent death of Cambodia" (1979), dirigido pelo inglês David Murno. Em uma das tomadas mais fortes do filme são mostradas as pilhas de crânios dos mortos pelo regime no Camboja.

²⁵⁹ O *Tratado de Molotov-Ribbentrop* costuma ser um tema bastante incômodo à cultura política do comunismo, mas tem sim sua iconografia. Há pelo menos uma fotografia que mostra o próprio secretário geral do partido comunista, Joseph Stalin, e o Ministro de Negócios Estrangeiros do partido nazista, Joachim Von Ribbentrop em um simbólico aperto de mão. Em princípios do século XXI, a imagem é facilmente acessada através do Arquivo Nacional alemão, o Bundesarchiv, que já disponibiliza parte do seu acervo online. Ou pela agência de imagens *Scherl* (que não identificou o autor da fotografia). Ver: [http://www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/1290798895/search\[view\]=detail&search\[focus\]=1](http://www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/1290798895/search[view]=detail&search[focus]=1)

Como estratégia narrativa, tanto “Jango” quanto os filmes do IPÊS operaram ações de apropriação ou resignificação dos sentidos originais dos registros que utilizam. No caso do curta-metragem ipesiano, e as imagens que se encontravam disponíveis para que construíssem seus filmes, é provável que fotografias que mostrassem a grandiloquência dos desfiles militares soviéticos estivessem mais acessíveis no Brasil por conta do investimento de grupos de esquerda em exportar imagens que julgavam convenientes para a apologia ao regime de Moscou. Aquele era um registro originalmente positivo, que remetia à idéia de força, desenvolvimento militar, disciplina e aprovação popular. Por outro lado, a imagem de um acordo diplomático que gere desconforto e constrangimento a determinada cultura política pode ter tido sua distribuição impedida desde sua fonte. Minha escassez de dados sobre a circularidade dessas imagens impede-me de fazer afirmações mais convictas, ficando no campo de hipóteses. O ponto é que a ausência de registros originalmente depreciativos ao regime comunista não foi capaz de impedir que esse curta-metragem pudesse oferecer uma representação negativa do mesmo, utilizando-se de associações de idéias a partir de fotografias que, originalmente, tinham como intenção enaltecer o regime de Moscou.

Como havia sugerido antes, tanto “Jango” quanto os filmes do IPÊS insistem no uso de imagens de arquivo, mesmo quando tratam de episódios que aparentemente deixaram poucos registros visuais. Para seus realizadores, usar um plano que esteja dotado da temporalidade do evento, mesmo que esse não se relacione diretamente com o conteúdo da locução, ainda parece mais interessante do que apostar na entrevista ou no uso de imagens contemporâneas para narrá-lo. No caso do filme de Tandler, o uso das imagens de arquivo é a marca de sua adesão a uma tradição dentro do cinema documentário, onde o passado é preferencialmente narrado a partir de imagens feitas na circunstância do evento. Tandler até usa outras estratégias para “driblar” a indisponibilidade de certos registros – em seu filme, por exemplo, há tomadas contemporâneas e também entrevistas onde personagens oferecem depoimentos sobre determinados episódios, e não apenas reflexões mais genéricas sobre um período. Mas essas estratégias são usadas de forma econômica, aparentemente estimuladas pela ausência de registros audiovisuais mais diretos.

Já os filmes do IPÊS não são exemplos de títulos pertencentes à tradição do cinema de imagens de arquivo, embora façam uso intenso desse recurso. A forma com que articulam os planos migrantes, e também a importância oferecida a essas imagens dentro da narrativa, marcam uma diferença forte com “Jango”. Mas, assim como o longa-metragem da década de 1980, também há uma preferência por narrar o passado a partir de imagens realizadas no período dos episódios retratados, quiçá imagens geradas na própria circunstância do evento. Uma preferência nem sempre possível de ser realizada. No entanto, no caso específico dos filmes que Jean Manzon e Carlos Niemeyer dirigiram para o IPÊS, a carência de registros visuais estimulou estratégias mais híbridas onde são mescladas tomadas contemporâneas, muitas delas encenadas²⁶⁰, com imagens de arquivo.

Nesses exemplos que trouxe de “Jango” e do IPÊS, aponte a utilização da fotografia como a principal ferramenta narrativa para lidar com episódios carentes de registros audiovisuais ou que atravessavam impeditivos de pesquisa. Essa estratégia se repete em outras seqüências do longa-metragem e mesmo em outros filmes do IPÊS, embora, como dito antes, não foi a única forma usada para lidar com as prováveis ausências de acervos de imagens. No entanto, a notória preferência por um registro que se remeta ao passado levou com frequência essas produções a apostarem na fotografia como solução. É preciso destacar, no entanto, que o espaço do registro fotográfico dentro do cinema documentário certamente não se resume a essa aplicação²⁶¹, embora essa utilização seja bastante recorrente não somente nos filmes de Tandler, Manzon e Niemeyer, como também na filmografia de uma série de outros cineastas. Essa insistência na conexão visual com o passado em detrimento a outras possibilidades sugere que o professor Fernão Ramos estava certo ao defender que a imagem do documentário possui uma força singular, denominando-a *imagem-câmera*²⁶². Para

²⁶⁰ Sobre imagens encenadas nas obras de Manzon, vale a pena tratar de seu período como fotojornalista da revista O CRUZEIRO. À época, constituía com o jornalista David Nasser uma das duplas de repórteres mais célebres do Brasil. Em uma biografia de Nasser, há detalhes sobre as articulações para montagens de fotografias, encenações de pessoas ou mesmo a provocação de eventos que se tornariam matéria. Ver CARVALHO, Luiz Maklouf. “Cobras criadas: David Nasser e o Cruzeiro”. Editora Senac. São Paulo. 2001

²⁶¹ O exemplo mais conhecido de uma utilização não-utilitarista da fotografia no cinema documentário, é o cineasta francês Chris Marker. Em vários de seus filmes, é evidente a opção por narrar eventos ou idéias preferencialmente a partir de quadros estáticos – e não por estímulo de ausência de imagens em movimento. Marker é um diretor que busca fazer das relações indiretas entre imagem e conteúdo as mais presentes em seus filmes.

²⁶² RAMOS, Fernão Pessoa. Opus. cit.

ele, o registro visual dentro do filme de não-ficção possui um estatuto próprio, dotado de significados implícitos e que sugerem ao espectador uma postura mais crédula de seu olhar, pelo menos, quando comparado ao filme de ficção. Toda essa força é capaz de projetar a audiência para dentro da circunstância da tomada, e é essa experiência que muitos realizadores priorizam ao buscar imagens de arquivo para tratarem do passado.

No desenvolvimento desse conceito, um dos pontos fundamentais que o professor Fernão Ramos coloca é que a imagem dentro do cinema documentário pressupõe a existência de um sujeito que a realiza e que está a intermediar, através da máquina, a realidade vivenciada e o espectador. É através de sua ação que uma imagem tida como reflexo está, na verdade, dotada de subjetividade. Esse sujeito não é necessariamente um realizador individual ou aquele que opera a câmera, mas pode ser toda uma equipe, ou mesmo produtores e financiadores que, mesmo distantes do momento da tomada, influenciam a forma como a realidade será registrada na câmera. Esse conceito nos é caro porque durante a fase de pesquisa de imagens de muito dessas produções, a consulta aos acervos de filmes pode revelar a ausência desse realizador cinematográfico, ou mesmo cerceamentos institucionais a sua filmagem (muitas vezes manifestados na não-circulação dessas imagens). Ou a tomada nunca foi feita ou, simplesmente, não está disponível. E o pesquisador, diretor e montador precisam lidar constantemente com essa possibilidade.

Contudo, o realizador fotográfico, que também gera *imagens-câmera*, parece gozar de uma maior possibilidade de descrição, deslocamento e agenciamento das imagens que produz, o que lhe permite adentrar espaços que, por vezes, seriam muito difíceis para uma equipe de filmagem. Ou, talvez, promover a distribuição de sua produção dentro de guetos específicos, esperando um momento oportuno em que o espaço público possa permitir a circulação de tais imagens de forma mais ampla²⁶³.

O *sujeito-da-câmera*, nomenclatura do próprio Fernão Ramos para esse realizador, parece chegar mais próximo da onipresença através do registro fotográfico. Apesar de muitos teóricos do cinema defenderem a força da imagem em movimento em

²⁶³ Aqui cabe projetar as idéias de Michael Polak sobre a perpetuação de memórias subterrâneas em diferentes estratégias enquanto o espaço público não se mostra adequado, nesse caso, a perpetuação de imagens como discursos da memória. O *sujeito-da-câmera* fotógrafo também passa por todas as dificuldades descritas na ação do cinegrafistas, mas sua condição de operar uma máquina discreta, de envolver um trabalho cujos custos são menores e de não depender da movimentação de uma equipe, podendo agir muitas vezes individualmente, coloca o fotógrafo como um sujeito privilegiado para o registro do evento.

detrimento de outras formas de representação – e , de fato, essa parece também ser a escolha preferencial de diretores como Tandler, Niemeyer e, em menor escala, Jean Manzon – muitas vezes, as imagens em movimento que estabelecem relações diretas com o conteúdo dessas narrativas podem nunca terem sido feitas, ou não estarem disponíveis para consulta. No entanto, para esses filmes, dada a disposição de compor narrativas preferencialmente a partir de registros feitos na época dos eventos retratados, a busca em acervos fotográficos foi uma solução bem recorrente.

Essa colocação ganha ainda mais força quando lembramos que as imagens das quais tratam esses filmes são, em sua maioria, registros anteriores à redução do aparato técnico de filmagem, vivenciado no fim dos anos cinquenta e início da década seguinte, e que permitiu ao *sujeito-da-câmera* se reposicionar diante da ocorrência. Antes desse marco, flagrantes a partir de filmagens seriam ainda mais raros, assim como a onipresença de cinegrafistas no local e no momento exato do evento enfrentava obstáculos maiores, se comparada à presença do realizador fotográfico.

Por outro lado, não é possível excluir a hipótese de que muitas das tomadas ausentes nos filmes do IPÊS ou no longa-metragem “Jango” tenham sido a opção inicial de seus diretores, manifestando assim o interesse em não aderir a relações mais diretas entre imagem e conteúdo, pelo menos em algumas de suas seqüências. Em todos esses filmes, no entanto, encontramos as relações elementares de redundância, complementação e contradição entre registros visuais e narrativa, assim como construções mais indiretas, que parecem sugerir outras formas de leitura de imagens. É muito difícil, hoje, rastrear quais dessas construções foram motivadas por escolhas deliberadas e quais foram motivadas pela ausência de imagens durante a fase de pesquisa. Até porque algumas das tomadas que não possuíam circularidade naqueles anos, décadas depois, são facilmente acessadas. O tocante é que muitas das construções narrativas em filmes que usam imagens de arquivo são motivadas por essa relação entre pesquisa, acervos e ausências. Muitos registros audiovisuais pesquisados não são encontrados, assim como imagens significativas são achadas de forma casual, sem que haja qualquer expectativa ou planejamento inicial de rastreá-las, o que pode acabar por modificar toda uma estrutura de roteiro²⁶⁴.

²⁶⁴ Francisco Sérgio Moreira, montador de “Jango”, disse que uma das maiores dificuldades em finalizar o filme era justamente a constante chegada de novos materiais de pesquisa, ação que muitas vezes

O que filmes como “Jango” ou o conjunto de curtas-metragens do IPÊS mostram é que os obstáculos encontrados pela pesquisa de imagens não se configuram como impeditivos para a realização de narrativas audiovisuais de qualquer orientação política. Na maioria dos casos, essas dificuldades se resumem a duas possibilidades. Primeiro, a não-realização da tomada que estava sendo pesquisada; nesse caso, o contexto técnico ou político pode ser um fator limitante para que determinados eventos tenham ter sido registrados. Em segundo lugar, a gerência de acervos públicos e particulares que, muitas vezes, representa as memórias de instituições ou determinadas personalidades e, por essa razão, retém consigo as imagens que julgam não-convenientes. Essas limitações, no entanto, nunca foram impeditivos. Trouxe o exemplo da utilização da fotografia como uma estratégia para lidar com essas ausências por conta de sua recorrência, mas esse é apenas um dos inúmeros caminhos para que os autores desses filmes possam continuar narrando suas histórias. A não-presença de algumas tomadas que serviriam para construções mais diretas com o conteúdo influência sim as narrativas, mas não é capaz de abortar um projeto de representação e, muitas vezes, o que faz é motivar novas relações entre imagem e conteúdo²⁶⁵.

3.1.3. Passado e presente na migração de imagens

Um dos pontos fundamentais da diferença entre o longa-metragem “Jango” e os curtas-metragens do IPÊS é a relação que estabelecem com o passado. E isso se manifesta na forma diferenciada com que articulam os planos que migraram de acervos ou de outros filmes para os seus. No longa-metragem dos anos oitenta, por exemplo, há uma relação mais fiel entre eventos retratados e os registros pesquisados, onde se busca preservar o valor de índice da imagem, embora não haja qualquer compromisso com a intenção original desses

redirecionava sua estrutura, ora porque materiais que se achavam perdidos eram finalmente encontrados, ora porque materiais inesperados propunham novas inserções. Ele lembra que o acréscimo dos filmes do IPÊS forçou mudanças estruturais no filme, sendo que, aquela altura, já não havia mais expectativas de que essas imagens entrassem na montagem

²⁶⁵ É interessante, nesse caso, abordar tal questão sobre o viés de um projeto de memória. A resistência de acervos a consultas e as tentativas de impedir que determinadas tomadas sejam registradas impedem que uma determinada representação chegue ao espaço público: a representação da imagem-flagrante do cinema. Mas essa estratégia tem limites, pois como um projeto de monumentalização de uma memória, ela está igualmente exposta a processos de resignificação. Ver mais detalhes sobre esse debate em MORETTIN, Eduardo. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica : uma análise do filme Descobrimiento do Brasil (1937) de Humberto Mauro*. Tese de doutorado. Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA/USP. São Paulo. 2002

registros. Assim, ao retratar o comício da Central do Brasil, evento que reuniu trabalhadores, sindicalistas e outros grupos de apoio do então presidente João Goulart em frente à principal estação ferroviária do Rio de Janeiro em 13 de março de 1964, utilizou-se um único filme e vários fotogramas desse mesmo rolo, usadas como fotografias estáticas (figuras 36 e 37, página 239 e 240). Essas imagens eram articuladas com fonogramas do discurso do então presidente aos mais de cinquenta mil presentes, todos fragmentos registrados durante o próprio comício. É possível que esse único filme encontrado não estivesse sincronizado com o trecho do discurso do João Goulart que fora usado no filme (gravado em um fonograma separado). Por isso, sempre que fala o ex-presidente, assistimos o encadeamento de fotografias; em suas pausas, voltamos a assistir imagens em movimento.

É possível que a primeira utilização que esse filme tenha tido fosse com o objetivo de depreciar o comício, algo diametralmente oposto ao que Silvio Tendler faz com as mesmas imagens vinte anos depois. Mas elas continuam representando especificamente o Comício da Central do Brasil e não qualquer ato ou manifestação pública. Essa relação mais rígida entre conteúdo e imagem, ou entre conteúdo e som, é predominante em “Jango”, embora, não seja única.

Conforme caracterizou Pierre Nora, sendo um filme histórico, a ambientação em “Jango” não se caracteriza como um espaço vago de acontecimentos, onde se colocam afirmações genéricas, mesmo que verídicas²⁶⁶, e sim como um palco de episódios específicos. Sua locução constantemente situa os eventos retratados no local e na data em que ocorreram, chamando personagens reais por seus nomes e não pelo grupo social a que pertenceram. Com isso, parece haver pouco espaço para uma utilização mais genérica ou ilustrativa de uma tomada encontrada durante a pesquisa de imagens, sob o risco de comprometer o compromisso da narrativa. Não teria espaço, por exemplo, a utilização de planos de outras manifestações ou atos públicos para compor o Comício da Central do Brasil, mesmo que haja poucas diferenças visuais entre elas.

Por outro lado, outra possibilidade que também encontra espaço na narrativa desse longa-metragem são as articulações mais indiretas entre imagem e conteúdo, onde se busca esvaziar por completo a função de índice do registro. É o que ocorre, por exemplo, quando se trata das eleições legislativas de 1962, onde praticamente não foram usadas imagens que estabelecessem relação direta com o texto da locução. Essa utilização não fere o

²⁶⁶ SORLIN, Pierre. Opus. cit.

compromisso do filme com o valor de índice da imagem, simplesmente porque ele abandona por completo esse valor, deixando claro ao espectador que esses registros não devem ser lidos de forma direta.

Já para os curtas-metragens do IPÊS, a principal ambientação narrativa é o tempo presente, no caso, o início dos anos sessenta. O passado, embora tenha presença constante nesses filmes, cumpre o papel de cenário de apoio, sendo introduzido na trama de forma vaga, onde quase nunca se localizam pessoas, locais ou datas. Dessa forma, as imagens migrantes estabelecem uma relação menos rígida com seu valor de índice. Por exemplo, o plano de um soldado fazendo vigília no curta-metragem “O que é democracia?” (1963) poderia fazer parte originalmente de diversos contextos. Mas estando o enquadramento mais fechado, ele está isolado de uma identificação espacial e ganha seu sentido apenas dentro da montagem (figura 38, página 241), onde se torna um oficial da República Democrática da Alemanha que está a intimidar a população descontente com a construção do muro de Berlim. Mas não é possível saber se as tomadas que mostram a construção do muro (figura 39, página 242) foram registradas junto com esse close²⁶⁷.

Justamente por não investirem numa localização ou identificação tão precisa do espaço histórico, esses curtas-metragens fazem um uso mais simbólico da imagem. Uma mulher chorando no início de “O que é democracia” (figura 40, página 243) não significa exatamente que aquela mulher esteve aos prantos por ter sido impedida de atravessar para Berlin Ocidental. Nessa construção, a personagem perde sua identidade pessoal e se transforma na representação do drama de milhares de pessoas que vivenciaram a divisão de uma cidade entre dois países não-irmãos, sintetizada pela imagem de enorme força de uma senhora de idade avançada que, sentada no meio-fio e cercada de malas, chora copiosamente. Ali, ela poderia ser um sem-número de mães, esposas, irmãs e todo um universo de representações que unem as noções de feminino e família. Para retratar esse drama, real, Jean Manzon pode ter ido atrás de um plano que pertencia a outro contexto, como fez em outros

²⁶⁷ O princípio dessa forma de montagem audiovisual em que objetos de espaços e contextos diferentes podem ser conectados através da justaposição de imagens, e estabelecerem sentido narrativo foi descrito pela primeira vez pelo cineasta russo Lev Kuleshov (1899-1970). Ele não foi o primeiro a aplicar o princípio da justaposição, mas o primeiro a descrever o processo analiticamente. Em seu experimento, Kuleshov registrou o close de um rosto sem ter feito qualquer orientação para o ator contratado. Em seguida, intercalou a imagem que registrou com planos diferentes: um prato de sopa, uma criança dentro de um caixão, uma mulher sentada no sofá. A audiência para qual esse experimento foi projetado não conseguiu perceber que se tratava da mesma imagem, inclusive fazendo avaliações positivas sobre a capacidade interpretativa do ator.

casos. Não tenho informações sobre a origem dessa tomada especificamente, mas sabemos que a JEAN MANZON FILMS possuía um contrato com a produtora italiana de atualidades *Astra Cinematográfica*²⁶⁸ que lhe municiava de imagens estrangeiras. Nesse filme, o plano foi introduzido em uma seqüência que se passa na Europa, mas não seria surpreendente que essa imagem tenha sido feita em outro continente. A tomada pode ter vindo de outros acordos, muito comuns nesse período, que previam o escambo de registros cinematográficos entre produtoras de cinejornais no Brasil e também no exterior. Ou pode mesmo ter vindo da produtora italiana, e essa por sua vez, pode ter adquirido esse plano através de algum acordo com outra empresa. Rastrear essa origem, hoje, é muito difícil. O tocante é perceber que nos filmes do IPÊS não existe uma busca por construir narrativas a partir de imagens geradas na circunstância do evento. Pelo contrário, minha avaliação é que a seleção das tomadas que compõem esses filmes levam mais em conta a composição do quadro – um bom ajuste técnico, as ações dos personagens, espaço de ocorrência da ação e temporalidade a que parecem pertencer – do que um registro espontâneo.

Essa preferência é tão marcante nos curtas-metragens do IPÊS que, por vezes, são nítidos alguns traços de encenação. Os planos finais de “O conceito de empresa” (1962), por exemplo, mostram um homem retornando a sua casa após um dia de trabalho. Ao se aproximar de sua residência, é recebido ainda na calçada por uma criança, que cumpre o papel de sua filha. Ela corre para seus braços, recebendo-o de forma acalorada, enquanto sua esposa o aguarda no portão externo da residência, sorridente pelo retorno do marido (figura 41, página 244). A falta de espontaneidade dessa e de outras cenas são marcas da adesão de Manzon e Niemeyer por uma *imagem-câmera* que não busca o gesto espontâneo, mas a representação mais simbólica da realidade²⁶⁹. Dessa forma, é possível perceber que seus realizadores dirigem sem constrangimento seus personagens e buscam extrair deles gestos significativos e sintéticos. Com essa postura, alinham-se mais ao cinema documentário feito por Roberth Flaherty ou John Grierson que apostavam constantemente em pequenas encenações para comporem seus filmes na primeira metade do século XX. São comuns na

²⁶⁸ Há referências desse contrato entre a empresa de Manzon e o cinejornal italiano desde a década de 1950, quando ocorria grande um fluxo migratório de imagens. Não tenho informações se a JEAN MANZON FILMS também fornecia imagens para a ASTRA CINEMATOGRAFICA, estabelecendo assim, um fluxo entre os dois países. Para maiores informações sobre esse contrato ver BIZELLO, Maria Leandra. *Imagens otimistas: representação do desenvolvimento nos documentários de Jean Manzon: 1956 – 1961*. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas. 1995. pág. 54

²⁶⁹ O produtor britânico de documentários John Grierson teria chamado essa construção de o “tratamento criativo da realidade”. Ver em DA-RIN, Silvio. Opus. cit.

produção do IPÊS, por exemplo, tomadas como de trabalhadores enxugando a testa, referência gestual ao trabalho exaustivo e honesto como no filme “Deixem o estudante estudar”(1962); ou uma senhora de rosto calejado estendendo a mão em direção à câmera, compondo assim a imagem do pedinte ou a imagem do nordeste carente (figura 42, página 245) em “Nordeste: o problema n.º 1”.

No entanto, é importante destacar, os planos não-encenados estão presentes sim na filmografia do IPÊS. Na verdade, são a maioria. Uma parte deles constitui-se justamente das tomadas que migraram de outros filmes. Elas se juntam aos registros feitos em campo por Manzon e Niemeyer em uma montagem híbrida que, muitas vezes, ignora noções de continuidade espacial e temporal em detrimento de uma montagem de idéias²⁷⁰. Por exemplo, na tomada em que o ex-presidente Jânio Quadros que aparece em um palanque em “O Brasil precisa de você” (1963), mostrada inclusive em negativo (figura 43, página 246), não sabemos qual era o teor de seu discurso, nem para quem estava discursando, onde estava ou quando fora aquele discurso. Um uso da imagem de arquivo completamente diferente do que é feito em “Jango”. Sem som sincrônico e descontextualizada, a imagem permite a Manzon aproveitar apenas o que interessa da composição: a figura de Jânio Quadros em *contre-plongée*, realizando gestos largos e pouco usuais com as mãos, prestando-se à caricatura do político demagogo que a locução do filme construía de forma pejorativa.

Essa dinâmica do plano que migra de um filme para outro, muitas vezes saindo de uma caracterização específica para significados mais genéricos, ou o contrário, foi abordada por Jean-Claude Bernardet em pelo menos duas ocasiões²⁷¹. Alias, é dele a expressão *migração de imagens*, que tão bem parece representar esse movimento em que a tomada é retirada de seu uso original, mantendo a mesma composição, mas assumindo novos papéis em uma nova narrativa. Trabalhando principalmente com o percurso feito por algumas tomadas entre distintos projetos cinematográficos, Bernardet sugere que os novos significados que essas tomadas adquirem não mantêm qualquer relação com os projetos a

²⁷⁰ XAVIER, Ismail. "Eisenstein: a construção do pensamento por imagens" In NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. Companhia das Letras, São Paulo. 359-374

²⁷¹ BERNARDET, Jean-Claude. "A migração das imagens". In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. 2.ª edição. Summus Editorial. São Paulo. 2004. pag. 69-79 e BERNARDET, Jean-Claude. "O espectador como montador" in FOLHA DE S.PAULO. 15/08/1999.

que serviram originalmente. Mesmo porque, não raro, os próprios diretores desconhecem esses primeiros usos.

As reflexões do professor Bernardet a respeito da circulação de imagens e de seus sentidos entre diferentes projetos cinematográficos tem o diferencial de focar seu estudo sobre essa unidade, imagens de arquivo, ou como ele sugeriu, *imagens migrantes* – embora, não haja um esforço maior de sua parte em conceituá-la. Dessa forma, seus textos evidenciam os usos e estratégias possíveis para que esses fragmentos possam servir a diferentes narrativas. Depreende-se de sua leitura que esses movimentos são estimulados por dois fatores principais, embora não sejam únicos. Primeiro a análise do plano como uma unidade isolada. Ao retirá-lo da montagem em que foi encontrado, quais sentidos possíveis podem ser inferidos a partir de sua leitura? Essa avaliação, que se baseia na composição do quadro e não no sentido adquirido dentro da montagem, permite ao (novo) diretor ou ao (novo) montador projetar a tomada encontrada pela pesquisa para dentro de novas seqüências, cumprindo outras funções que não aquelas originalmente previstas.

De forma muito conectada a essa primeira função, o movimento de migração das imagens também é determinado pela continuidade da narrativa, que pode acabar recusando uma determinada tomada por essa não possuir uma composição que se adéqüe ao filme. Há várias noções de continuidade para o cinema documentário, algumas mais rígidas e outras mais fluídas, e a maneira como cada produção adere a esse parâmetro, em maior ou menor grau, influencia na permissividade ou em restrições às tomadas migrantes. É possível, por exemplo, que a montagem permita o uso de imagens com sentidos mais genéricos, que se adéqüem a narrar questões pouco localizadas no espaço e no tempo. Quando Jean Manzon precisou tratar da pobreza secular que ainda atingia o Brasil em meados do século XX no curta-metragem “O conceito de empresa” (1962), foi possível usar tanto um plano de operários da construção civil como um outro que mostrava homens caracterizados como trabalhadores rurais em um espaço pouco abastado do interior brasileiro (figura 45, página 247). Nesse caso, ambos os planos cumpriam o papel que a montagem exigia. Mas, em outros casos, uma continuidade mais específica pode exigir um registro que tenha sentidos mais restritos. Por exemplo, em “Nordeste, problema n.º 1”(1962), apenas as tomadas que caracterizavam o homem sertanejo vivendo com dificuldades em um espaço rural poderiam falar sobre pobreza e exclusão social (figura 44, página 246). Assim, de forma geral, a

continuidade do filme acaba determinando que exigências se farão à composição da imagem migrante. Continuidade de espaço? De temporalidade? De evento? Depende do filme.

A caracterização das estratégias de uso e resignificação proposta pelo professor Bernardet é mais próxima das ações aplicadas por Manzon e Niemeyer, onde a possibilidade de imersão da tomada dentro de uma nova narrativa é avaliada principalmente a partir da composição do quadro. Ao contrário, em “Jango”, a possibilidade de um registro servir ao filme parece ser avaliada principalmente a partir da circunstância em que tal tomada foi realizada. A noção de continuidade, sobretudo a continuidade temporal, parece ser muito cara no filme de Tandler.

No entanto, mesmo essas operações parecem ter algum limite. Nem Silvio Tandler, nem Jean Manzon ou Niemeyer aplicam suas formas preferenciais de articulação das imagens de arquivo de forma extrema, sem exceções. Em “Jango”, nas poucas seqüências em que a locução não especifica o espaço dos acontecimentos, a imagem pode assumir um papel menos ilustrativo, menos rígido, baseado em associações de idéias, como é mais comum nos filmes do IPÊS. Em aproximadamente 48 minutos de projeção do longa-metragem, um pequeno trem atravessa a tela cortando paisagens rurais, carregando centenas de pessoas amontoadas em seus vagões abertos (figura 46, página 247). Depois de um plano mais fechado do mesmo trem, o próximo corte leva o espectador a um novo ambiente rural, um plano-geral que mostra alguns carros estacionados em uma clareira e centenas de pessoas, talvez milhares, a maioria caracterizados como sertanejos, que parecem deslocarem-se a pé, todos, na mesma direção (figura 47, página 248). Por fim, um terceiro ambiente, mais uma vez rural, mostra uma fila indiana de mulheres que caminham por dentro de um canavial (figura 48, página 248). A partir daí, seguem-se quatro planos: um frontal de uma pequena igreja localizada em zona rural, um outro plano-geral mostrando um novo ângulo da colina onde uma multidão caminha em peregrinação (figuras 49-50, página 249), um terceiro quadro completamente fora de qualquer continuidade, mostrando uma humilde casa de sertanejos (figura 51, página 250) e, finalmente, mostrando novamente a peregrinação de um sem-número de sertanejos, agora em um novo ângulo (figura 52, página 250). Esse encadeamento de imagens narra uma procissão religiosa no interior rural brasileiro. O sentido é ainda reforçado pela trilha-sonora, carregada pela sanfona, marca instrumental do nordeste interiorano. A locução, no entanto, não trata de uma procissão religiosa e tão pouco

evidencia precisamente o nordeste brasileiro. Fala sobre o plano de governo do então presidente João Goulart, e como esse plano tinha o diferencial de focar suas ações na população carente. É também um momento de reflexão do autor que caracteriza a democracia brasileira como excludente e o ex-presidente como um político verdadeiramente engajado em mudar esse quadro. As relações que se estabelecem entre esse conteúdo e essas imagens são até claras: pobreza, exclusão, espaço rural, expectativa de salvação, nordeste, política. Mas essas não são associações diretas entre imagem e conteúdo, e sim entre imaginário e imagem. Certamente, não é a forma mais usual de “Jango” tratar imagens de arquivo, mas não há como negar que essa modalidade também esteja presente em sua narrativa.

Já nos curtas-metragens do IPÊS, é comum uma articulação dos planos migrantes que costuma ignorar a historicidade das imagens, propondo uma série de anacronismos que valorizam reflexões sobre determinados temas e não a narrativa de eventos. Mas, em pelo menos um caso, a historicidade da imagem era tão forte que, se fosse integrada nessa relação não-rígida entre imagem e conteúdo, talvez comprometesse a proposta da narrativa. Como tratei anteriormente, no curta-metragem “O que é democracia” (1963) há uma clara intenção de estabelecer associações entre o regime nazista e o comunismo, sobretudo no que diz respeito a um ambiente de terrorismo de Estado. Apesar de no início da década de 1960 já circularem notícias sobre atrocidades cometidas por alguns desses regimes²⁷², Jean Manzon preservou a historicidade das imagens que usou dos campos de concentração nazista, onde mostrava centenas de cadáveres de judeus... quer dizer, imagens de centenas de cadáveres de pessoas absolutamente magras, de cabelos cortados e que lembravam europeus por conta da coloração da pele, com seus corpos jogados em enormes valas coletivas. Manzon não associou tais imagens às atrocidades soviéticas, preferindo demarcar bem o espaço e o tempo dessa tomada. Em outras ocasiões, os diretores contratados pelo IPÊS fizeram associações dessa natureza, atribuindo visualidades de um contexto a locuções que tratavam de outros momentos históricos²⁷³. Curiosamente, a

²⁷² O momento de publicidade das atrocidades da antiga URSS foi promovido pelo próprio Nikita Krushev em 25 de fevereiro de 1956 quando, no XX Congresso do Partido Comunista, leu um relatório secreto sobre o culto à personalidade de Stalin, sem fazer quaisquer impedimentos que os delegados presentes fizessem anotações. Na ocasião, tornou-se público que dois milhões de seus compatriotas haviam sido enviados aos "gulag" (campos de trabalhos forçados) entre 1935 e 1940, dos quais 700.000 haviam sido fuzilados por serem "inimigos do povo".

²⁷³ Não existe nenhuma regra normativa que impedisse Manzon de ter colocado essas imagens como atrocidades soviéticas. Alguns filmes, inclusive, apostam nessas associações contraditórias entre imagem e conteúdo, buscando

composição das tomadas dos campos de concentração (figuras 31 e 32 páginas 243 e 244) não evidencia nenhuma figura pública e também não possibilita a localização de seu espaço geográfico ou temporal – ou seja, em teoria, cumprem os requisitos que permitiriam um uso mais fluído entre diferentes narrativas e poderiam ser colocadas, por exemplo, como imagens de quaisquer genocídios ocorridos no século XX. Contudo, essas imagens estão historicamente localizadas dentro do imaginário do espectador e uma leitura diferenciada poderia encontrar muita resistência, mesmo que a tese do curta-metragem seja a equiparação da barbárie do regime soviético e do nazismo.

3.1.4. Todas as imagens são verdadeiras

O trabalho de Bernardet sobre a migração de imagens não propõe um estudo universal sobre as estratégias de resignificação de tomadas utilizadas em mais de um filme, ou encontradas em acervos públicos ou particulares. Em sua principal contribuição ao tema, realiza um estudo de caso que se concentra em descrever o trajeto de alguns planos do filme “Viramundo” (1965), dirigido por Geraldo Sarno, em pelo menos quatro outras produções²⁷⁴. Ao projetar as reflexões de Bernardet para outros filmes, foi preciso adaptar algumas de suas proposições, no sentido de buscar formulações mais gerais. Dessa forma, pude-se aplicar algumas de suas idéias para melhor compreender as dinâmicas que envolveram a circulação de imagens e sentidos em torno de “Jango” e dos curtas-metragens do IPÊS. De forma geral, há duas características diferenciais em seu trabalho em relação aos demais. Primeiro, como disse anteriormente, por concentrar sua reflexão sobre a unidade chamada imagem de arquivo. Segundo, por não tratar do tema da migração das imagens elegendo filmes pertencentes à tradição dos cinejornais como campo de reflexão. Os casos tratados por Bernardet tratam principalmente de títulos conhecidos como obras autorais e que não foram distribuídos como filmes de atualidades. Dessa forma, a migração de imagens, em Bernardet, foi analisada dentro de um círculo de valores estéticos bastante heterogêneo. Um estudo mais

²⁷⁴ quebrar continuidades de tempo, espaço, eventos... entre outros. Robert Rosenstone chama esses títulos de filmes históricos pós-modernos e situa, por exemplo, o longa-metragem de ficção “Walker” (1987) de Alex Cox como um exemplo dessa filmografia. Ver ROSENSTONE, Robert. “El Passado en imagens”. Editora Ariel. Barcelona. 1992

BERNARDET, Jean-Claude. Opus. Cit. 2004

focado em cinejornais poderia perder essa dimensão, tanto do espaço autoral, como do não comprometimento com valores típicos dos filmes de atualidades.

A estadunidense Jay Leyda, por exemplo, uma historiadora do cinema, especialista no cinema soviético e nos estudos da montagem cinematográfica²⁷⁵, dedicou pelo menos um livro a tratar especificamente do cinema de imagens de arquivo. Sua pesquisa tem como foco a imersão dessa tradição dentro da cultura cinematográfica, tendo os cenários dos Estados Unidos e da Europa como seus principais espaços de estudo²⁷⁶. Nessa obra traça desde um panorama histórico dessas realizações, buscando uma origem para essa tradição (qual teria sido o primeiro filme de imagens de arquivo?), como também investe em debates sobre o engajamento político dessas produções e a forma como constroem discursos históricos a partir de registros da realidade. Assim, sua preocupação principal não é com a unidade *imagem de arquivo*, mas com o cinema que se desenvolveu a partir de seus diversos usos. Talvez por essa razão ela foque bastante sua atenção nos cinejornais que, apesar de ser um formato dotado de certa heterogeneidade, costumam operar dentro de um círculo específico de valores estéticos²⁷⁷.

As proposições de Leyda buscam compreender o engajamento político e a forma com que essas produções se posicionam dentro de um debate ético que envolve o cinejornal: o suposto distanciamento do realizador que seria capaz de gerar a imparcialidade e o compromisso com a verdade. Leyda é suficientemente sensível para perceber que essas são falsas questões, mas dedica-se a mostrar como que realizadores de cinejornais lidavam com elas ao produzir filmes imersos nessa expectativa²⁷⁸. Assim, a questão da audiência é ponto primordial dentro do estudo de Leyda.

Meu ponto é que a migração de imagens também é uma marca de identidade em documentários mais autorais, que desenvolvem suas narrativas dentro de um outro ritmo,

²⁷⁵ Para mais informações a respeito de outros trabalhos dessa autora, ver LEYDA, Jay. *Kino: a history of Russian and Soviet films*. Princeton University press. 3.^a edição. 1983 e LEYDA, Jay. *Dianying-eletric shadows: an account of films and film audience in China*. Editora MIT Press. 1978; além da tradução para o inglês do livro “O Sentido do filme” de Sergei Eisenstein.

²⁷⁶ LEYDA, Jay. "Films beget films: a study of the compilation film". Editora Hill & Wang. Nova York. 1971

²⁷⁷ Na verdade, Leyda não restringe sua análise apenas aos filmes de atualidade. Ela trabalha com alguns títulos que tiveram uma distribuição diferente e que possuem um estigma mais autoral. Mas suas proposições caminham no sentido de dar ao desenvolvimento do cinejornal – formato que mudou ao longo dos anos – o lugar de destaque onde novas formas de associar, distribuir e circular imagens migrantes eram testadas. Como se fosse um espaço de vanguarda para as formas de utilizações de tomadas migrantes e, por isso, seu estudo pudesse lançar um olhar mais explicativo para ocorrências semelhantes fora dos cinejornais.

²⁷⁸ LEYDA, Jay. Opus. Cit. pag. 39

diferente daquele marcado pelo encadeamento acelerado de imagens ilustrativas e pela locução professoral²⁷⁹. Esses outros filmes dificilmente se engajam na conquista das grandes audiências que antecederiam os longas-metragens de ficção (principal espaço de propagação dos cinejornais) e por isso respondem às questões de imparcialidade e objetividade de forma diferenciada. Leyda chega a tratar do uso de imagens de arquivo em filmes mais autorais, não imersos no universo dos cinejornais... mas coloca que, nesses casos, esses títulos estão influenciados por uma estratégia narrativa desenvolvida pelos filmes de atualidade. Será? Me parece bem diferente a forma como cinejornais e documentários mais autorais usam essa ferramenta narrativa.

Para ilustrar como esses filmes podem operar lógicas bem diferentes a respeito do uso de imagens de arquivo, vale a pena tratar de alguns títulos realizados durante a onda de greves da região metropolitana de São Paulo no final da década de 1970. A ação reivindicatória liderada pelo Sindicato dos Trabalhadores da cidade de São Bernardo do Campo tomou dimensões extraordinárias, conquistando a adesão de mais de cem mil operários e, conseqüentemente, mobilizando suas famílias e a comunidade que vivia em seus bairros. Tornou-se, na época, a maior ação de massas de caráter trabalhista da América Latina²⁸⁰, e isso depois de mais de dez anos desde a última greve de dimensões nacionais, em Contagem, Minas Gerais²⁸¹. Toda essa singularidade atraiu vários cineastas para a região com o intuito de registrarem o desenrolar do movimento. Com uma série de eventos ocorrendo simultaneamente, seria impossível para uma mesma equipe registrar ações fundamentais em locais diferentes; por isso, alguns dos diretores presentes promoveram um grande escambo das imagens que produziram, abdicando, de certa forma, da noção de exclusividade que detinham sobre aqueles registros. Ou, pelo menos, de serem donos de suas primeiras ocorrências.

Esse é um ponto bem particular porque, ao contrário do que normalmente acontecia na produção de cinejornais, onde a reutilização das tomadas acontece depois que

²⁷⁹ O cinejornal possui uma padronização, mas ela também não é normativa. Existem vários desvios ao formato-padrão. Estou fazendo referência a um modelo que pode ser encontrado com muitas semelhanças em vários lugares do mundo e que ocupava, com relativas diferenças, os mesmos espaços de distribuição. Ver PAZ, Maria Antonia e MONTERO, Julio. "El cine informativo 1895-1945: creando la realidad". Ariel Cine. 2.ª edición. Barcelona. 2008

²⁸⁰ SKIDMORE, Thomas. Opus. Cit

²⁸¹ FICO, Carlos. "Eles não usam black-tie: várias histórias, muitos protagonistas" in FERREIRA, Jorge e SOARES, Mariza de Carvalho.(org). *A História vai ao Cinema*. 2.ª edição. Rio de Janeiro. Record. 2006. pag. 123-135

essas já experimentaram uma primeira circulação; a troca de imagens entre esses cineastas se fez sob o signo de uma comunidade colaborativa que, sim, estava motivada por interesses particulares, mas que não estava balizada por uma disputa comercial de audiência. Essa situação particular foi capaz de gerar uma migração de imagens antes mesmo que essas tomadas se tornassem públicas – algo muito pouco usual entre produtoras ou realizadores de cinejornais. Assim, é possível reconhecer algumas tomadas compartilhadas em títulos como “Linha de Montagem” (1983) de Renato Tapajós e “ABC da Greve” (1987) de Leon Hirzsmann, produções que estavam sendo realizadas simultaneamente. Inclusive, há referência a essa ação colaborativa nos créditos finais desses filmes, onde se reconhece o apoio de outras equipes de filmagens²⁸².

Apesar desse compartilhamento de registros feitos durante as greves do ABC, essa situação não rendeu filmes semelhantes. Tapajós e Hirzsmann narram perspectivas bem distintas do movimento, somente assemelhando-se pela clara simpatia que possuem à causa dos grevistas. A possibilidade de produzir discursos distintos a partir das mesmas imagens não é novidade no cinema. Mais do que isso, por vezes, filmes feitos com as mesmas tomadas podem constituir-se como discursos adversários²⁸³, representando culturas políticas antagônicas. Sobre esse processo, parece fora de lugar condenar o cineasta ou o montador que renova o significado da imagem, fazendo dela um instrumento político, muitas vezes contra aqueles que a produziram originalmente. A questão da autoria ou propriedade da imagem é bastante recorrente em torno do uso de tomadas migrantes; e leva ao questionamento de se o diretor (ou quaisquer outros membros da equipe que possam ser julgados como autores) são realmente proprietários das imagens que produzem. Por exemplo, a principal cineasta do Terceiro Reich, Leni Riefenstahl, teve muitas tomadas de seus dois principais filmes, “Triunfo da Vontade” (1935) e “Olympia” (1936) usadas inúmeras vezes na segunda metade do século XX em filmes que, justamente, tinham o objetivo depreciar o regime nazista. Em um caso extremo, realizou-se um documentário sobre ela, Leni Riefenstahl, onde o diretor Ray Muller questiona (ou talvez estimule) a

²⁸² É possível encontrar um bom conjunto de informações sobre o filme “ABC da Greve” na entrevista do fotógrafo e montador do filme Adrian Cooper, nos extras do DVD lançado pela distribuidora Videofilmes.

²⁸³ A dinastia Romanov – última elite monárquica russa – se interessou pelo cinema desde que souberam do surgimento do aparato dos irmãos Lumière. Antes que o cinema completasse um ano desde sua primeira exibição pública, em Dezembro de 1895, os franceses já haviam sido contratados para fazerem diversos registros da família real czarista. Parte do material de películas acumulado até 1917 acabou sendo usado em filmes pós-revolucionários para desconstruir a imagem da família real russa, criticando o cotidiano da aristocrata russa, alheia as questões socio-econômicas de seu país.

metonímia entre ela, realizadora, e as tomadas dos filmes que dirigiu²⁸⁴. Nesse caso, as imagens de arquivo, então, tornaram-se personagens.

Um dos casos mais emblemáticos de resignificação política de imagens no cinema brasileiro – tomadas saindo de seu círculo político original e desembarcando em representações adversárias – foi tratado pela pesquisadora Mônica de Almeida Korins. No caso, registros cinematográficos do então presidente Getúlio Vargas, captados em fins dos anos trinta e início da década seguinte, normalmente em momentos de celebração de sua figura e também de um Estado autoritário, foram utilizados, poucos anos mais tarde, durante sua campanha a presidência da República em 1950, já no regime democrático²⁸⁵. O que há de singular nesse caso é que os novos sentidos que essas imagens adquiriram não estão a serviço da desconstrução do personagem, no caso o presidente Getúlio Vargas, mas sim de sua renovação, sua reinserção em um novo cenário político. Em uma delicada orquestração da montagem – até por conta da proximidade de apenas cinco anos desde o fim do período ditatorial – buscou-se extrair a partir de registros que outrora enalteciam um regime autoritário, narrativas que, agora, davam conta de um líder que sempre esteve em consonância com o regime democrático. Por um lado, é uma forma de utilização de imagens de arquivo bem menos recorrente do que as tratadas até o momento, evidenciando que uma mesma tomada pode se prestar a duas ou mais culturas políticas não somente com a intenção de construir antagonismos – como é o caso de “Jango” e dos curtas-metragens do IPÊS. Essa ação também funciona para promover uma mesma figura harmoniosamente dentro de culturas políticas adversárias.

Partindo de estratégias diferentes, os filmes analisados por Korins, “Uma vida a serviço do Brasil” (1950) de A. Botelho e “E ele voltou” (1950) de Aristeu Santana, também parecem executar a migração de imagens a partir dos parâmetros que havia apontado anteriormente: a avaliação isolada dos significados dos quadros selecionados e a continuidade da montagem para qual esses planos podem vir a migrar. Nesses arranjos, as marcas do autoritarismo são afastadas para evitar choques de interpretação e não municiar a recente oposição democrática. Fez-se isso, por exemplo, evitando-se os *contra-plongées* em “Uma vida a serviço do Brasil”, ou fazendo referência (através de imagens) à campanha *queremista*

²⁸⁴ Ver o filme "Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl" (1993) de Ray Müller.

²⁸⁵ KORINS, Mônica de Almeida. "Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas em 1950" in *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n.º34, Julho-Dezembro de 2004, pag. 71-90.

retratada no filme “E ele voltou” que, em 1945, queria dar a oportunidade ao próprio Vargas de disputar a presidência da República. Usar essas tomadas feitas durante vigência do Estado Novo era uma forma de conectar a figura de Vargas à concepção de político popular, que se mantinha na frente do executivo por conta da legitimidade oferecida pela população. Uma nova roupagem na era democrática na qual ele vai convenientemente investir em seu governo de 1951 a 1954.

Assim como no caso da mais recente ditadura militar brasileira, os órgãos de controle e produção de conteúdo midiáticos do Estado Novo não eram espaços onde seriam encontrados registros constrangedores aos governantes e líderes de Estado que os administravam²⁸⁶. A produção de cinejornais do DIP buscou investir na construção de uma imagem do líder conveniente para o seu momento histórico²⁸⁷. O alinhamento com uma cultura política de viés autoritário nos registros pré-1945 ou democrático a partir de 1950 foram construções feitas na ilha de montagem.

Samuel Paiva também trata de construções resignificantes do cinema a partir de tomadas feitas, em sua maioria, pelo DIP. Analisando três filmes de Rogério Sganzerla, ele trata das operações feitas pelo diretor para, a partir de fragmentos dos cinejornais feitos pelo órgão, questionar a figura e a administração do então presidente, fazendo referências a um passado de autoritarismo, repressão política e de um projeto artificial de construção da imagem do líder²⁸⁸. Os três filmes de Sganzerla, “Nem tudo é verdade” (1986), “Tudo é Brasil” (1988) e “O signo do caos” (2003) remetem-se à viagem do diretor de cinema hollywoodiano Orson Wells ao Brasil em princípios dos anos quarenta, em uma clara demonstração das práticas da política de boa vizinhança envolvendo Estados Unidos e América Latina durante a Segunda Guerra Mundial. No encontro que deveria ter sido harmonioso e salutar para ambas as partes (na verdade, começou dessa forma), a despedida

²⁸⁶ Orson Wells causou constrangimento aos dirigentes do DIP ao manifestar interesse por registrar tomadas pouco elogiosas do Brasil e do Rio de Janeiro. Enquanto a direção do DIP possuía um conjunto de pautas pre-estabelecida para que o diretor estadunidense pudesse trabalhar, esse manifestou várias vezes interesse em realizar registros de aspectos que não eram considerados de positivos ao Brasil – a presença de Wells no país fazia parte de um projeto de realizar produções que projetassem a imagem brasileira para o exterior. O projeto ficou inconcluso. Ver PAIVA, Samuel. Opus. cit.

²⁸⁷ Mais informações sobre as relações entre cinema e o Estado Novo em SIMIS, Anita. “Estado e cinema no Brasil”. Editora Annablume. 2.ª edição. São Paulo. 2008

²⁸⁸ PAIVA, Samuel. “A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a História a partir de Orson Wells e de cinejornais” in CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (org). *História e Cinema*. Editora Alameda. 2.ª edição. pag. 135- 147

de Wells do Brasil deu-se de forma melancólica, com a decepção de autoridades brasileiras diante da expectativa de que o diretor construísse em suas filmagens um retrato positivo do Brasil e que pudesse servir de imagem de exportação.

Esses dois estudos, de Paiva e outro de Kornis, ajudam a compreender os mecanismos pelos quais imagens geradas originalmente para promover personagens e determinadas culturas políticas podem ser rearranjadas para assumirem função inversa. No caso trabalhado por Mônica de Almeida Korins, a migração das tomadas se faz eliminando o referente e quaisquer traços da montagem que cedeu os planos. A narrativa recebe apenas tomadas, e essas inserem-se no novo filme a partir da avaliação de sua composição. Se estiverem de acordo com a continuidade exigida, as imagens irão ser integradas a uma nova seqüência, que já estava desenhada. E, dessa forma, enquadramentos que serviram a determinadas culturas políticas migram para outros discursos políticos. Sem as devidas informações, o espectador não é capaz de saber que as tomadas que assiste já pertenceram a outros projetos políticos. É dessa forma que se constroem filmes como “E ele voltou” e “Uma vida a serviço do Brasil” que foram analisados por Korins.

Mas nos filmes de Sganzerla, essa relação é mais explícita. O espectador identifica, se não a origem do material, ao menos a cultura política que gerou determinadas imagens que se projetam na tela. O (novo) diretor não utiliza a tomada ou o plano migrante como sua unidade mínima, preenchendo as lacunas da montagem. Em vez disso, introduz integralmente alguns trechos desses filmes, permitindo que o espectador possa ter acesso, ao menos parcialmente, à construção narrativa daqueles que foram seus filmes-fontes. Como comentei anteriormente, a situação é semelhante ao caso da entrevista que o general Antônio Carlos Muricy prestou ao longa-metragem “Jango”. Dar espaço de voz (ou, nesse caso, imagem e som) ao contraditório não significa construir um filme mais imparcial. Assim como no caso da entrevista prestada pelo general, que só veio a fortalecer o argumento de Tandler, os trechos completos dos filmes que Sganzerla usou só reforçam seu argumento. É importante destacar que essas seqüências estão sendo introduzidas em filmes que possuem um discurso crítico a elas, e que o espectador, ao ser confrontado com um discurso feito no passado (podendo ser uma entrevista, como no caso do general Muricy, ou imagens em movimento, como no caso dos filmes de Sganzerla), é induzido a fazer uma leitura anacrônica do discurso, avaliando e julgando-o a partir de seu referencial contemporâneo.

De forma geral, a adição de planos e tomadas tanto no longa-metragem “Jango”, mas principalmente nos curtas-metragens do IPÊS obedece ao princípio de resignificação do caso tratado pela pesquisadora Mônica de Almeida Korins. Ou seja, não se preserva nenhum ou quase nenhum traço da montagem de onde se extraíram as tomadas utilizadas. Contudo, ao adicionar partes dos filmes do IPÊS no longa-metragem “Jango”, o diretor e o montador do filme optaram por não usarem os trechos fragmentados. Não migraram para o filme um conjunto de planos. Adicionaram um conjunto coerente e integral de pelo menos três minutos de duração. Dessa forma, especificamente a resignificação do IPÊS dentro de “Jango” obedece mais aos princípios operados por Sganzerla e analisados por Samuel Paiva. E como ocorreu no caso que aponte da diretora alemã Leni Riefensthal, as imagens do IPÊS chegaram ao filme como uma metonímia para tratar do papel do Instituto dentro da conspiração política contra João Goulart. Mais do que uma fonte de imagens de arquivo, em “Jango”, os filmes do IPÊS assumem o papel de personagem.

3.2. A Resignificação

... Com essa poderosa máquina financeira [as contribuições de empresários para o IPÊS], aliada a disposição de OFENSIVA de que grupos e líderes estão possuídos, é de se crer, ou melhor, é certo que a ação do IPES será extraforça-total, modificando o panorama nacional, sobretudo no terreno político, para onde o IPES tem suas vistas voltadas devido à desorientação geral, agravada com a ação até agora livre dos demagogos de todas as matizes.

Dentre os objetivos principais do IPES figura a tarefa de formação de novos dirigentes políticos, sindicais e estudantis, que passarão a lutar decisivamente “PELO BRASIL, POR SEU PROGRESSO E PELA FELICIDADE DE SEU POVO, CONTRA A DESORDEM, A IRRESPONSABILIDADE E A DEMAGOGIA”²⁸⁹.

(Nota de destaque no jornal Folha de S. Paulo sobre os objetivos do IPÊS)

Francisco Sérgio Moreira, montador do longa-metragem “Jango”, disse que uma das maiores dificuldades em finalizar o filme era justamente a constante chegada de novos materiais de pesquisa (fotografias, filmes, fonogramas, recortes de jornais, entre outras fontes). A chegada dessas novas peças, muitas vezes, redirecionava a estrutura do longa-metragem, ainda em fase de construção. Isso ocorria ora porque materiais que se achavam perdidos eram finalmente encontrados, ora porque materiais inesperados propunham novas inserções. Os resultados das consultas em acervos públicos e particulares não obedeceram a cronogramas, e até as vésperas da conclusão do filme, novas tomadas, fotografias e fonogramas estavam chegando, forçando constantes revisões do copião. Isso porque o acesso a muitos acervos requer negociações demoradas para que a equipe de pesquisa tenha acesso

²⁸⁹ MIRANDA, Tavares de. "O IPÊS inicia a mobilização para a luta" in FOLHA de S. Paulo. Página 02. 2.º Caderno. Sábado, 03 de fevereiro de 1962

ao seu material, sendo que, muitas vezes, o conteúdo encontrado poderia não corresponder a expectativa criada em torno de todo o empreendimento.

Algo semelhante ocorreu quando os filmes do IPÊS somaram-se ao material de pesquisa de “Jango”. Segundo Moreira, as negociações para a obtenção desses curtas-metragens até começaram com relativa antecedência, mas devido a uma série de obstáculos, esses foram dos últimos materiais que chegaram à mesa de montagem, quando o longa-metragem já estava praticamente finalizado. Ele lembra que o acréscimo dos originais ipesianos forçou mudanças estruturais no filme, sendo que, aquela altura, já não havia mais expectativas de que essas imagens entrassem na montagem.

No total, os curtas-metragens do IPÊS acrescentaram um minuto e trinta e três segundos de conteúdo ao longa-metragem, ou cerca de 2% de seu total. Essa metragem relativamente pequena pode camuflar dois dados relevantes. Primeiro, considerando que “Jango” é um filme montado a partir de muitas fontes – consegui identificar pelo menos quinze – a representatividade das tomadas feitas pelo Instituto não é tão pequena. Apesar do predomínio do material advindo da TV TUPI, as outras fontes também tem contribuições discretas em relação a metragem. Poucas acrescentaram mais do que o IPÊS. E, se considerarmos cada cinereportagem da antiga emissora do grupo Diários Associados como um produto diferente, o peso do IPÊS cresce consideravelmente. Em segundo lugar, o valor de metragem não deve ser confundido com sua representatividade dentro do filme, sob pena de considerarmos o acréscimo de “Encouraçado Poltekin” (1925, Sergei Eisenstein) ou as tomadas de Chucho Narvaez como pouco relevantes dentro do longa-metragem, sob a justificativa de serem inserções curtas. As tomadas dessas duas fontes de Potemkin e Narvaez, inclusive, são menores do que a soma dos planos do IPÊS que migraram para o longa-metragem de Tendler. A representatividade de uma tomada em pouco tem haver com o seu tempo de projeção.

3.2.1. O IPÊS como personagem

A primeira referência ao Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais feita em “Jango” ocorre com aproximadamente trinta minutos de projeção. Mas não se trata da aparição de alguma tomada dirigida por Jean Manzon ou Carlos Niemeyer, nem mesmo de algum trecho sonoro aproveitado na edição de Francisco Sérgio Moreira. A primeira referência ao IPÊS em “Jango” é uma menção verbal, bem explícita, feita pela locução de José Wilker. Nos minutos que a antecedem, sua voz já vinha costurando relações entre imagens que mostravam sessões extraordinárias no Congresso Nacional, reuniões entre chefes militares, e do próprio João Belchior Goulart sendo ovacionado no instante de sua chegada ao Brasil após viagem a China. A cena, construída a partir da colagem de recortes de diferentes filmes, narra a falida tentativa de impedir a posse do então vice-presidente após a renúncia de Jânio Quadros, em fins de Agosto de 1961. Nos últimos instantes dessa seqüência, uma cumprida tomada mostra o político gaúcho andando com dificuldade no meio de um mar de pessoas ansiosas por abraçá-lo e cumprimentá-lo. O espectador sabe, através do alerta feito pela voz de Wilker, que muitos dos que ali estão a sua volta, até poucas horas antes, estavam conspirando contra sua posse.

A partir desse ponto, a locução passa a elencar os nomes de uma série de militares que, tendo visto frustrada a ação impedir que João Goulart chegasse a presidência da República, acabaram por abandonar suas funções de carreira ou viram-se obrigados a executar planos emergenciais para não deixar rastros da conspiração militar. É nesse momento que Wilker menciona “... o general Golbery, frustrado com a renúncia de Jânio, deixa o Exército para fundar o IPÊS”²⁹⁰. É a primeira vez em todo filme que a organização é mencionada.

O Instituto voltará a ser referenciado no longa-metragem em outras duas ocasiões. Na última delas, mais uma vez, a menção é exclusivamente verbal, feita pela locução de Wilker. Ocorre com cerca de noventa minutos de projeção, já com a narrativa sobre o golpe de 1964 consolidada, e é feita sobre uma seqüência de imagens também não

²⁹⁰ Uma correção em relação ao texto de Maurício Dias (creditado como autor dos textos de “Jango”): Golbery do Couto e Silva era Coronel do Exército quando entrou para reserva. Segundo as leis que regem a carreira militar, ao entrar para reserva, automaticamente, lhe é concedido uma promoção. No caso, para o generalato.

realizadas pelos diretores do IPÊS, que mostram uma das primeiras reuniões de gabinete do presidente general Humberto Castelo Branco. Nessas tomadas, militares e civis trocam cumprimentos em uma cerimônia que parece preceder o momento de trabalho – ao menos, o arranjo das imagens sugere essa ordem cronológica. A locução volta ao mesmo encadeamento de nomes que havia sido feito uma hora antes, apontando o destino profissional de uma série de militares de alta patente. Contudo, agora elenca como que esses mesmos oficiais, aparentemente descartados da vida política em 1961, são reabilitados a posições centrais dentro do novo governo. É nesse momento que a locução encerra o tema do IPÊS no filme, afirmando: “o general Golbery, com as fichas do IPÊS, abriu o Serviço Nacional de Informações”²⁹¹.

Já a segunda menção ao IPÊS ocorre entre quarenta e quatro e quarenta e seis minutos de projeção. Ela é mais longa e substancial do que as demais, sendo a única que traz imagens feitas pelo próprio instituto. Nos minutos que antecedem essa menção, o longa-metragem vinha tratando do esgotamento da solução parlamentarista como forma de apaziguar o radicalismo político que envolveu a chegada de João Goulart a presidência da República. Após a saída de Tancredo Neves do cargo de Primeiro-ministro, sucederam-se nomes de políticos fracos, que já anteviam o retorno ao sistema presidencialista através do plebiscito que seria realizado em Janeiro de 1963. Justamente por isso, argumenta o locutor, partidos políticos concentraram seus esforços nas eleições legislativas de meados de 1962 a fim de garantir uma maioria expressiva no Congresso Nacional e, dessa forma, fazer frente ao executivo nacional²⁹².

É logo em seguida a essa contextualização que o locutor retorna ao tema do IPÊS, apontado o instituto como financiador da campanha de mais de duzentos políticos de oposição, feita através da injeção de dois milhões de dólares em publicidade. O texto ainda sugere sua relação com outra organização anticomunista, o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), apostando na mesma metáfora feita por René Dreifuss em 1981, ao

²⁹¹ Essa tese de que o IPÊS preconizou o SNI (Serviço Nacional de Informações) foi defendida pela primeira vez pelo René Dreifuss, e tem a adesão de Silvio Tendler e da jornalista Denise Assis. Ver DREIFUSS, René. *Opus. cit.*

²⁹² A solução parlamentarista, na verdade, mesmo sendo bastante saudada no contexto da crise que empossou João Goulart, nunca foi bem-vista a longo prazo nem pela direita política nem pela esquerda. Ela diluía o poder do executivo em dois gabinetes, transformava o poder executivo em uma extensão do legislativo. Dois dos políticos mais influentes à época, fortes adversários políticos entre si, e candidatos virtuais nas eleições de 1965, faziam abertamente campanha contra a emenda parlamentarista: Juscelino Kubitschek (PSD – MG/GO) e Carlos Lacerda (UDN – GB).

caracterizá-la como “ponta-de-lança do IPÊS”²⁹³. Logo em seguida, desaparecem a voz de Wilker e quaisquer incrementos de edição feitos pela equipe de Tandler por um período de quase dois minutos. É nesse espaço que é acrescido um trecho inteiro, retirado de um único filme do IPÊS, sem cortes ou adições, exceto por um pequeno letreiro que informa a proveniência de tal imagem: “filme de propaganda do Instituto de Pesquisa Sociais (IPÊS)”. É a única referência em todo longa-metragem à proveniência de alguma imagem. Não existem, por exemplo, cartelas que informam que tais tomadas foram realizadas pela TV Tupi, a emissora Rede Globo ou que pertenceram originalmente ao filme soviético “O Encouraçado Potemkin”.

É, no mínimo, significativa a presença dessa cartela. Uma possível interpretação é que ela marque a intenção do cineasta de distanciar-se do conteúdo construído por um jogo de imagens, sons e palavras que importou por inteiro para seu filme. Mas porque ele não teve a mesma preocupação com as tomadas que trouxe de outros filmes e acervos? O ponto é justamente que se trata de um trecho sem intervenções da narrativa. Os planos estão exatamente na ordem em que estavam na montagem feita vinte anos antes, a trilha-sonora e a locução de Luiz Jatobá permanecem na mesma sincrônia idealizada por Manzon e seus montadores. Sem reduzir a imagem importada a um índice da realidade, como fez em praticamente todo o restante do filme, “Jango” preservou nesse trecho uma narrativa anticomunista. Esses quase dois minutos, então, são mais do que um conjunto de imagens e sons arranjados, mas representam a perspectiva, a fala do IPÊS.

No entanto, existem outros espaços no longa-metragem “Jango” destinados ao contraditório – sendo que o depoimento do general Antônio Carlos Muricy é o mais emblemático. Mas naquele caso, a voz da oposição estava sendo feita não por um militar caracterizado e identificado desde o início como o personagem de antagonismo. Ao importar um trecho completo de um filme que mantinha empatias com os valores do regime, diretor e montador poderiam estar abrindo espaço para uma outra *voz do saber*, e também deram ao contraditório uma forma de articulação de idéias que, até aquele momento do filme, era um espaço exclusivo da direção: a montagem cinematográfica.

²⁹³ DREIFUSS, René. “1964: A conquista do Estado”. 1.ª edição. Petrópolis. Vozes. 1981

Dentro da narrativa de “Jango”, várias vozes falam e afirmam suas memórias sobre os anos que antecederam o regime militar. No caso dos entrevistados, esses são sempre identificados por cartelas que trazem, além de seus nomes, informações complementares sobre as funções políticas ou profissionais que exerciam no contexto de seus depoimentos. Dessa forma, o diretor mostra-se cuidadoso em apontar o *lugar de fala* de cada um que acrescenta sua perspectiva às crônicas pré-1964. Por exemplo, enquanto Magalhães Pinto fala como um político udenista e principal articulador civil da instauração do regime, estando comprometido com os ideais e valores que motivaram o início do governo dos generais-presidentes; Leonel Brizola fala como o político trabalhista, aliado do presidente João Goulart e candidato virtual a presidência da República.

Contudo, ao contrário dos entrevistados, a voz do diretor não recebe essa marca de relativização. Não me refiro apenas a performance de José Wilker como locutor, mas também a voz como uma concepção de olhar ou do lugar do documentarista diante a realidade, manifestada através da articulação de imagens, sons e trilha-sonora²⁹⁴. Nenhuma cartela acompanha essas inserções e oferece ao espectador a possibilidade de questioná-lo a partir de seu lugar de fala. Essas informações lhes são negadas, por mais que sejam evidentes os traços de seu comprometimento com determinada cultura política²⁹⁵. Em “Jango” há uma clara delimitação dos espaços de fala para cada tipo de personagens – os entrevistados, independente de suas empatias com a direita ou esquerda política – e o diretor/realizador, personalizado através da locução e da montagem.

Uma evidência dessa divisão rígida do espaço de fala é a adoção das entrevistas quase sempre em *on* (quando imagem e som estão sincronizados e aparentes no quadro). Tandler opta por sempre mostrar os personagens enquanto estes estão falando, e evitar que os depoimentos sejam cobertos por imagens de arquivo. Nos casos em que a fala de algum entrevistado avança sobre a imagem migrante, esse avanço dura poucos instantes, e é sempre feito depois que o entrevistado já foi apresentado. A preferência, ou praticamente a exclusividade de ter a voz encoberta por imagens arquivo é praticamente toda do diretor/

²⁹⁴ O estudioso do cinema documentário, Bill Nichols, chamou de *voz* a forma como o cineasta articula as informações que registra do campo [podemos incluir também, para sermos inclusivos com os cineastas mais familiarizados com o cinema de arquivo, 'os registros que lhes chegam do campo'] e as transmite a partir de seu *lugar de fala*. Ver NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Editora Papyrus. 2.^a edição. 2007.

²⁹⁵ Ver entrevista TENDLER, SILVIO. Revista *FilmeCultura*, n. 44, Aabri-Agosto, 1984

locutor. Essas imagens, como bem colocou Fernão Ramos, teriam uma força singular para a construção da argumentação do filme pois seriam capazes de projetar o espectador para dentro da circunstância de sua realização.

Dentro da construção de papéis que o filme propõe, então, a voz dos entrevistados tratam de perspectivas pessoais e que representam suas experiências e os valores celebrados por seus círculos. Essa perspectiva é reforçada pela adoção da imagem em *on*, onde a fala do personagem não se relaciona com imagens de arquivo mas somente com ele mesmo, o próprio falante. Sua crônica não se manifesta exteriormente, através de planos, fotografias ou fonogramas que façam referência a sua crônica, sendo então, uma construção pessoal a respeito de um evento histórico. Já a voz do documentarista, ainda que parcial e subjetiva²⁹⁶, estaria além da circunstância de seu lugar de fala, podendo ter sua voz articulada com imagens de arquivo. Essa é uma validação poderosa no jogo de hierarquia de falas dos personagens.

Contudo, ao importarem um trecho completo de um dos filmes do IPÊS, diretor e montador poderiam estar quebrando a rigidez com que separavam os espaços de cada fala. Por um pequeno momento - como disse, não chega a completar dois minutos - o IPÊS teve a sua disposição um espaço privilegiado de discurso dentro filme, contando com as mesmas ferramentas que conferiam ao diretor/locutor a posição máxima na hierarquia de falas dentro do longa-metragem: uma voz que não é personalizada, o arranjo de imagens realizado vinte anos antes e uma trilha-sonora que conduz esse conjunto.

Ao colocar uma cartela identificando tal trecho como uma produção do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, “Jango” não busca somente cessar qualquer possibilidade de que seu discurso seja confundido com o do IPÊS – até porque, outros elementos também contribuem para que essa confusão não se realize – mas faz do Instituto um personagem, tal qual são Leonel Brizola, Magalhães Pinto ou Antônio Carlos Muricy. Dessa forma, a narrativa reforça a idéia de que as imagens que assistimos durante esses dois

²⁹⁶ É no longa-metragem documentário “Utopia e Barbárie” (2009) que Silvio Tendler fará o esforço mais significativo de apresentar ao espectador seu lugar de fala como diretor, inserindo sua própria trajetória pessoal e profissional dentro da narrativa – ele é cronista e personagem em 2009, em 1984, apenas cronista - e dessa forma, permite em 2009 que seu olhar seja questionado a partir de seu lugar dentro da História. Essa nova abordagem da narrativa, no caso específico de Tendler, parece ter forte influência da historiografia inglesa de Eric Hobsbawm que assume seu lugar de fala ao narrar os eventos do século XX em HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. Editora Companhia das Letras. 2.^a edição. São Paulo. 1995

minutos não são representações da realidade, que a voz de Luiz Jatobá não é uma outra voz do saber, mas assim como as manifestações de qualquer um dos entrevistados presentes no filme, são construções que possuem um lugar de fala específico.

Como outros personagens presentes no longa-metragem, o IPÊS é mencionado verbalmente pela voz de Wilker e, em determinado momento, fala por si. Esse sentido não é construído somente pela presença dessa cartela de identificação. Essa é mais uma marca que evidencia essa construção. Há todo um conjunto de elementos na montagem que contribui para que esse trecho seja percebido como um espaço diferenciado do eixo da narrativa. A trilha-sonora destoante, a mudança na voz do locutor, e mesmo a narrativa que antecede a exibição das imagens do IPÊS já direciona a perspectiva com que o espectador deve assistir o trecho.

Como havia colocado anteriormente, “Jango” se vale de uma nova circulação das imagens do IPÊS, feita vinte anos depois que foram feitas, para promover sua resignificação. No início dos anos sessenta, esse mesmo trecho era um filme que trata de uma instituição comprometida com um projeto de moralização política e defesa de ideais democráticos. Em 1984, elas ganham outro sentido. Tornam-se peças publicitárias de uma instituição que deu suporte intelectual e publicitário ao regime que seria instaurado. Essa leitura anacrônica é essencial nesse processo. É a mesma leitura que acaba desqualificando as intervenções do general Antônio Carlos Muricy ou do ex-governador Magalhães Pinto que tentam em suas falas justificar 1964 vinte anos depois. Essa postura de encarar seu discurso com um olhar crítico é promovido pela papel de “personagens” que essas personalidades ganham no filme – o que os torna, naturalmente, falíveis.

3.2.2. O mesmo filme, vinte anos depois

O curta-metragem “O que é o IPÊS” também é conhecido com outro título, “Depende de mim”. O ponto que é se trata do único filme produzido pelo Instituto que não

possui uma cartela de abertura que identifica informações gerais como diretor, instituição financiadora (no caso, o IPÊS), equipe técnica e o título. É possível, no entanto, que a cópia presente para a amostragem no Arquivo Nacional estivesse com alguma avaria e esse trecho inicial tenha sido suprimido. De qualquer forma, os certificados da censura da época identificam o filme como “Depende de mim”, lançado nos cinemas no segundo semestre de 1962, enquanto que o Arquivo Nacional o identifica como “O que é o IPÊS”. Segundo o pesquisador Reinaldo Cardenuto, que propôs uma divisão cronológica e temática para a produção dos filmes do Instituto, esse título faz parte de um conjunto de três outros filmes lançados no meio do processo eleitoral de 1962²⁹⁷. Empenhados em representar as idéias dos candidatos que apoiavam, mas sem citar nomes de quaisquer políticos – até porque isso poderia descaracterizar o filme como uma produção educativa – essas produções se focam na temática da democracia sob estado de ameaça. Tratam da importância do livre exercício do voto, da manutenção das instituições democráticas e buscam sempre relacionar tais valores com a livre iniciativa econômica e com as tradições religiosas, mais propriamente cristãs.

“O que é o IPÊS” - vamos chamá-lo dessa forma – acompanha esses argumentos de uma forma um pouco singular. O filme não se dedica a tratar do processo eleitoral como seu principal tema, mas sim da ameaça à democracia. Articula tomadas extraídas em campo com imagens de arquivo para relacionar o momento de tensões políticas que o Brasil vivenciava em princípio dos anos sessenta com aqueles que preconizaram a ascensão de regimes totalitários em outros países e outros períodos. Seu ponto é que o Brasil passava por tensões e dilemas muito parecidos com aqueles que antecederam o surgimento desses governos. A locução e a trilha-sonora reforçam essa comparação sempre em tom de ameaça e alerta. O radicalismo político aliado as tensões criadas pelas diferenças socioeconômicas seriam o combustível para o fim do regime democrático em todos os casos. E o Brasil caminhava no mesmo rumo.

De forma geral, o filme reforça algumas das estruturas comuns no anticomunismo do IPÊS: comparações entre os regimes da União Soviética e Cuba com o regime nazista, uma crítica ao militarismo como expressão de força e cultura, a idéia de extermínio de populações como um caminho natural para os regimes totalitários e o acirramento das condições de miséria social. Mas esse mesmo título trás algumas estruturas

²⁹⁷ CARDENUTO, Reinaldo. “O Golpe no cinema: Jean Manzon e a sombra do IPÊS” *In Revista ArtCultura: História & Cinedocumentário*. Uberlândia. v.11. n. 18. jan-jun.2009. pag.59-77

novas quando comparado aos outros curtas-metragens. Primeiro, pelo uso intenso de animações para reforçar sua mensagem – não é o único título a lançar mão desse recurso, mas é certamente aquele onde é mais explorado. O filme também trás proposições diferentes. De forma discreta, faz uma pontuação histórica importante, que inexistente em quaisquer outros títulos do IPÊS, ao sugerir que nazismo e comunismo, apesar de semelhanças, foram opostos políticos – na voz da Luiz Jatobá, a Alemanha teve diante de si a trágica escolha entre o comunismo e o nazismo como únicas opções. Também possui incrementos metalingüísticos ao dedicar parte do seu desenvolvimento a apresentar o próprio instituto e seus objetivos, colocando-se como um local que pretende estudar soluções para impedir que o país se colocasse diante do que chamou de trágica escolha.

O curta-metragem de oito minutos e meio começa com um prólogo de poucos segundos que traz imagens que destacam exuberância da natureza brasileira. O efeito contemplativo – e de certa forma, um tanto quanto arcadista – é reforçado pela versão instrumental da canção “Aquarela do Brasil”. Soma-se a isso um pequeno poema, de autoria desconhecida que, trazendo uma estrutura que lembra o romantismo literário do século XIX, exalta os valores brasileiros através de seu aspecto geográfico – a exuberância da tropicalidade como um reconhecimento de grandeza. Esse prólogo é finalizado com a imagem de uma criança brincando com uma pipa em uma praia (figura 53, pagina 251). A câmera realiza um movimento vertical, em busca da raia dançando no céu e, logo em seguida, tem início uma seqüência de fusões de imagens que transportam o espectador para o plano de um outro céu, esse mais escuro e cheio de nuvens. Aqui sim, começa o filme.

Essa introdução, bem destoante com o restante do curta-metragem, mostra o país como um espaço utópico, longe de conflitos e tensões, e onde parece pairar um equilíbrio quase natural – as referências a natureza são fundamentais para a construção de uma utopia que lembra a obra de Thomas More. Esse espaço apresentado brevemente é que será ameaçado pelos temas que se seguem no desenvolvimento da narrativa. O céu escurece e, junto, a música muda de melodia, marcando a mudança. Inicia-se uma seqüência de imagens de arquivo (todos instantâneos fotográficos) que mostram Cuba, sem locuções, apenas debaixo de uma trilha-sonora que marca o vilanismo. A montagem articula um jogo de planos e contra-planos mostrando Fidel Castro, em vários ângulos, e uma multidão saudosista (figura 54, pagina 252). Talvez para emitir maior senso de movimento, as

fotografias são acrescentadas de efeitos sonoros que reproduzem o som da multidão em reverência. Algumas são utilizadas mais de uma vez – estratégia comum nos filmes do IPÊS que muitas vezes conduzem a montagem através da sonoridade, repetindo planos a fim de atribuir ritmo. Esse jogo entre líder (Fidel) e a multidão (cubanos) é posto como negativo sobretudo pela música – e pela diferença visual com o prólogo, identificado como um espaço positivo.

A música, mais uma vez, muda abruptamente, mas a melodia continua marcadamente negativa. A nova seqüência abre com uma imagem que bem que poderia fazer parte da antiga etapa: Fidel Castro e Nikita Krushev juntos, com os rostos colados, e exibindo sorrisos (figura 55, página 253). A seqüência que se inicia, agora, mostra outro líder político soviético em diversos ângulos. Mas as imagens selecionadas como contraplanos não mostram a multidão russa, como poderia sugerir uma comparação com a seqüência imediatamente anterior. Em vez disso, imagens que denotam o poderio militar soviético (figura 56, página 254) com fotografias de desfiles de soldados, mísseis e outras armas de destruição em massa atravessando avenidas dentro de caminhões. Por fim, a música é completamente interrompida e uma nova seqüência é iniciada mostrando um outro instantâneo que mostra Adolf Hitler e outros líderes nazistas descendo um jogo de degraus. Em vez de um quarto tema melódico, que seria o terceiro negativo, a montagem prefere preencher o espaço sonoro com a voz do próprio dirigente alemão, realizando um discurso público. É por cima desse pronunciamento proferido em seu idioma natal – e por isso, não compreensível a grande maioria do espectador brasileiro – que se enxerga uma série de imagens de guerra, corpos, cidades destruídas e cemitérios improvisados. Para reforçar a conexão com as imagens, uma suástica branca é projetada sobre essas fotografias, deixando claro ao espectador qual cultura política foi capaz de produzir tais eventos (figura 57, página 255). Assim como aconteceu quando foram apresentados os contextos cubano e soviético; as fotografias da Alemanha nazista não estão comentadas pelo narrador – não é possível afirmar que a voz de Hitler cumpra, aqui, o papel de *voz off* uma vez que não tem como objetivo trazer qualquer informação verbal. É um elemento importante mais para identificação daquele espaço, servindo quase como elemento musical.

Essa é a primeira parte de um curta-metragem que possui, pelo menos, três blocos bem distintos. Na primeira, são apresentados os exemplos de governos autoritários do

século XX que negaram a democracia como forma de governo tal qual se exercia no ocidente. Primeiro, é apresentado o paradigma de governo comunista mais próximo do Brasil – tanto em proximidade geográfica quanto em semelhanças socioeconômicas: Cuba. Depois, o principal paradigma do comunismo internacional, a União Soviética; e, finalmente, o principal exemplo de um governo autoritário do século XX, a Alemanha Nazista. Diferente dos outros filmes, ao se encerrar essa seqüência de fotografias, o tema será prolongado de outra forma. Outros instantâneos são mostrados, agora apresentando situações de miséria social, mais imagens de multidão em ação saudosista, uma tomada aérea do Kremlin e uma animação que recorta o rostos dos principais líderes comunistas do século XX sobre um fundo negro (figura 58, pagina 256). O locutor retorna nessa parte do filme para justamente apresentar a tese de que a omissão das elites dirigentes desses países, insensíveis as diferenças sociais e as perturbações econômicas, empurrou para essas populações a trágica escolha entre o autoritarismo nazista ou comunista. A tese serve como alerta e ameaça para a situação que os dirigentes do IPÊS enxergavam no Brasil.

A segunda parte do filme é aberta com a pergunta do locutor: “E nós? Para onde estamos indo?” junto com uma animação que mostra o mapa do Brasil preenchido por um grande sinal de interrogação (?) (figura 59, pagina 257). Assim, o enredo do curta-metragem volta suas atenções ao Brasil; prosseguindo com recortes de jornais e outros instantâneos que ilustram momentos de conflito da sociedade com a policia, multidões em concentração e protestos e poses do espaço rural brasileiro (figura 60, pagina 258). Há também imagens de uma feira popular de produtos agrícolas onde os diversos closes nas placas indicativas de preço dialogam com a *voz over* que, naquele momento, aponta a inflação como um dos grandes problemas a serem superados (figura 61, pagina 259). A partir daí, o filme articula uma série de animações (muitas usam a pontuação de interrogação (?) como elemento gráfico de destaque), junto com tomadas feitas em campo que ilustram mais do que narram (figura 62 pagina 260). A prerrogativa de narrar é, nesse momento, somente do locutor. Em sua fala faz uma convocatória aos dirigentes empresariais e outros intelectuais para que assumam um papel de liderança – que, na percepção deles, deve ser orientado na direção de apaziguar os conflitos sociais e políticos do Brasil de princípio dos anos sessenta – pois o governo estava cambaleando nessas questões. Entre animações que mostram as diversas siglas dos partidos políticos brasileiros, cartelas com dizeres: “a

omissão é um crime” (repetida pelo locutor como um reforço comunicativo) e tomadas aéreas do Palácio do Planalto (figura 63, página 261), o narrador/locutor aponta a omissão das elites cubanas, russas e alemães como um contra-exemplo que não deve ser seguido pelos brasileiros.

Finalmente, o curta-metragem entra em sua terceira e última parte onde dedica-se a falar da própria instituição, o IPÊS. São cerca de três minutos em que a locução identifica o instituto como um centro de estudos e ações dedicado a encontrar soluções para o estado de tensão e radicalismo político-social que apontou durante todo o filme. Mais uma vez, imagens de arquivo (quase todos instantâneos fotográficos), animações e tomadas extraídas em campo são articuladas. Em vários momentos, uma cartela com o nome da instituição “IPES” (dessa vez, sem o acento) aparece preenchendo toda a tela e passando vários segundos como única imagem projetada, enquanto a locução repete de forma enfática frases como: “...mas não podemos ficar só em palavras, é preciso agir” ou “um organismo novo, com uma mensagem nova”. Outras cartelas também preenchem o quadro em alguns momentos e a locução segue o padrão de repetir a mesma mensagem que pode ser lida na tela, reforçando a mensagem em pleonasma. Em outros momentos do texto, a *voz over* trata do organograma da instituição, suas várias frentes de trabalho e o perfil de seus dirigentes. De forma geral, pede o apoio (principalmente de elites socioeconômicas) para que o IPÊS possa ter sua mensagem melhor difundida entre os vários extratos sociais.

Duas imagens são bem significativas para a construção do argumento de que as elites brasileiras precisam tomar as rédeas da situação e impedir que o Brasil siga o caminho que, segundo o IPÊS, já apontava no horizonte: de uma revolução comunista. Com cinco minutos e dez segundos de projeção, o locutor faz a primeira referência ao Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, dizendo: “... e é justamente para coordenar o pensamento e a ação de todos aqueles que não querem ficar de braços cruzados diante da catástrofe que nos ameaça que é necessário criarmos um organismo novo, com uma mensagem nova para a nova realidade brasileira”. Sob essa locução bastante adjetiva, aparece uma imagem em *plongée* que mostra uma série de pessoas atravessando uma avenida em alguma hora de grande movimento – provavelmente enquanto o sinal de trânsito impedia a passagem de automóveis. A câmera se detém por alguns instantes em um único homem. Bem vestido, cabelos levemente grisalhos, usando terno e gravata e portando uma pasta executiva, sua

figura parece ser a síntese da elite econômica que o IPÊS critica e pretende cooptar (figura 64, página 262). Perdido na própria avenida, ele dá passos hesitantes, olhando para os dois lados enquanto outras pessoas passam apressadas e seguras por ele. Parece absolutamente incerto sobre a decisão de prosseguir. Minutos depois, a outra imagem é justamente o último plano do curta-metragem: uma animação que mostra o desenho de uma bandeira hasteada em um mastro onde a sigla IPES preenche toda a bandeira. De repente, uma fusão se inicia e a bandeira do IPÊS se torna a bandeira brasileira (figura 65, página 263) – essa é a maior tese que o Instituto defende ao falar de si nesse e em outros filmes: a de que seus objetivos se confundem com o interesse nacional. Que o sucesso da instituição representa o sucesso do país (e não o contrário). Sobre essa mesma imagem, a locução conclui o filme: “... para isso, se propõe o IPÊS. Completar sua missão, depende de nós, da minha, da sua colaboração”.

Vinte e dois anos depois, algumas dessas imagens estarão no longa-metragem “Jango”. O trecho escolhido para migrar para a produção dos anos oitenta integra a segunda e terceira partes do curta-metragem que descrevi há pouco. Com a escolha desse trecho, Tandler coloca dois pontos que serão fundamentais para dar ao IPÊS-personagem o figurino de antagonismo: primeiro, temos o próprio Instituto se apresentando como um representante legítimo dos interesses nacionais. Vale lembrar que nos minutos anteriores do filme, o documentário investe de forma significativa em colocar como o verdadeiro atraso brasileiro não o subdesenvolvimento técnico, mas sim as carências da população em questões sociais. Além disso, aponta João Goulart e alguns outros políticos do PTB e PSD como comprometidos nessas questões. Na leitura promovida por Tandler e Moreira, o IPÊS é o organismo que chama o aumento de 100% do salário mínimo de demagogia e que são incapazes de medidas coerentes e racionais na economia. Ocorre em 1984, o Brasil já havia passado pela experiência de preencher os quadros do governo com profissionais tecnocratas. Durante o regime militar, a economia cresceu de forma avassaladora – conforme intentavam os homens de empresa (expressão muito usada nos filmes do IPÊS), mas não foi capaz de crescer distribuindo esse crescimento. E a inflação, mesmo no auge do chamado milagre brasileiro, nunca foi uma questão superada. Em 1984, as proposições do IPÊS soam como um engodo.

Além disso, o trecho selecionado também trás momentos em que a narrativa do IPÊS acusa lideranças da esquerda política de estimularem o radicalismo político e a agitação social. Essa é uma recorrente construção da memória do princípio do regime, presente em várias representações. E, como os filmes do IPÊS podem comprovar, era uma percepção anterior ao próprio golpe. A edição de 10 de Abril de 1964 da revista O CRUZEIRO, por exemplo, dedica todo o seu número a tratar do episódio da chegada dos militares ao poder e, em várias matérias, coloca o evento como uma resposta a provocação das lideranças da esquerda. Em especial, a matéria assinada por David Nasser sob o título de “Saber ganhar”²⁹⁸. Filmes produzidos pela Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) do governo Médici, entre 1969 e 1974, também trataram do assunto com essa abordagem: foi uma resposta. E por fim, o já citado discurso de posse do general-presidente Castelo Branco fala da ação militar como um “remédio aos malefícios da extrema esquerda”.

Mais uma vez, ocorre que em 1984 essas posições haviam se invertido. Com o regime militar em descrédito, e tendo sido justamente essa ordem a instaurar um governo não-democrático, a propaganda política de organismos como IPÊS passam a ser encaradas como uma iniciativa de preconizar o próprio golpe, o autoritarismo político e o fim da democracia – como atesta a interpretação da jornalista Denise Assis a respeito do papel dos filmes do IPÊS²⁹⁹. Assim como ocorreu quando personagens como o ex-governador Magalhães Pinto e o general Antônio Carlos Muricy prestaram seus depoimentos a esses filmes, seu discurso perde o crédito, mesmo apresentado integralmente, sem cortes. A leitura de uma propaganda produzida por essas iniciativas, por mais pontuem verbalmente, em vários momentos, seu compromisso com a democracia, acaba tendo justamente o sentido contrário justamente por demonizar políticos e ações sociais que se reconheciam como esquerda política. Naquela década, essas organizações, segregadas do processo político-institucional já haviam se apossado de forma exclusiva da bandeira da luta democrática.

No longa-metragem “Jango”, com aproximadamente quarenta e quatro minutos de projeção, a voz do locutor José Wilker ainda tratava das eleições de 1962, da

²⁹⁸ NASSER, David. “Saber ganhar” in *Revista O CRUZEIRO*. Edição extra. 10 de Abril de 1964. Ver em <http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/>

²⁹⁹ ASSIS, Denise. *Propaganda e Cinema a serviço do golpe: 1962/1964*. Editora MAUAD. FAPERJ. Rio de Janeiro. 2001

menção verbal a existência do IPÊS, suas relações com o IBAD e seu empenho financeiro nas campanhas de mais de duzentos candidatos; quando tela já mostrava, pela primeira vez no filme, um trecho produzido pelo IPÊS. Uma animação onde uma série de siglas de partidos políticos aparecem no quadro, sobrepondo-se uma a outra em alta velocidade (figura 66, página 264). Em “Jango”, essa imagem faz referência a contribuição financeira e propagandista do IPÊS com seus candidatos. Em “O que é o IPÊS”, essa mesma imagem parece sugerir mais que a estrutura político partidária brasileira é marcada pela desordem e por motivações pessoais que se sobrepõe. Nesse momento já é possível escutar a voz de Luiz Jatobá, baixa, pouco audível, preenchendo a sonoridade do plano.

Finalmente, a voz de Wilker se encerra quase no mesmo momento em que cresce a voz de Jatobá que, junto, também leva a trilha-sonora do filme original, marcada por uma melodia intensa e que detonava tensão e apreensão. Na tela, uma outra animação mostra vários sinais de interrogação (?) preenchendo todo o quadro (figura 62, página 268), enquanto a narração de 1962 diz: “vencerão as instituições democráticas no entrelaço das ambições desenfreadas?”. Corte, e agora a imagem mostra um plano aéreo do Palácio do Planalto. É aqui onde se insere a cartela que identifica o trecho como pertencente a um filme do IPÊS. A locução original prossegue com um texto de caráter amedrontador.

O corte para a próxima seqüência mostra um conjunto de poses fotográficas, quase todos closes, que mostram homens de etnia caucasiana, vestidos de terno e em posturas que denotam singularidade – com exceção de uma foto que mostra um conjunto de médicos durante uma cirurgia de cesariana (figura 67, página 265). Sobre essas imagens, o locutor coloca, inserindo-se na primeira pessoa do plural: “nós, os intelectuais. Nós, os dirigente de empresa. Nós, os homens com responsabilidade de comando. Nós, que acreditamos na democracia e no regime na livre-iniciativa não podemos ficar omissos enquanto a situação se agrava dia-a-dia”. Essa seqüência sugere uma leitura diferente em 1962 e 1984. Sua inserção nos anos oitenta acusa justamente entidades como IPÊS e algumas lideranças civis de, motivadas pela apreensão do crescimento de idéias da esquerda política no Brasil dos anos sessenta, e por um preconceito social, de estimularam o radicalismo político e o acirramento das disputas entre diversos grupos. Vinte anos depois, o IPÊS-personagem será visto atuando contra o país, promovendo a segregação e o radicalismo político através da propaganda. Assim, seu posicionamento ganha um *lugar de fala* evidente

dentro do filme de Tandler e não tem como ser confundido com a *voz do saber*. A posição de antagonismo foi adquirida com o passar dos anos, quando a Revolução de 1964 passou a ser traduzida como Golpe de 1964. Para se ter ideia da força dessa mudança de perspectiva, em 1999, como coloquei antes, até mesmo um desses homens de negócio que outrora prestaram seus serviços ao Instituto, Carlos Niemeyer, negou ter realizado qualquer um desses filmes. Mesmo tendo dirigido quatro deles.



FIGURA 22: Conflitos de Rua no Rio de Janeiro, março de 1968

(“Jango”, 1984, Silvio Tendler)

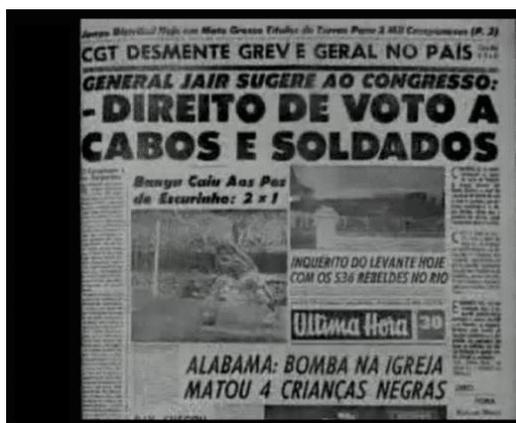


FIGURA 23: Jornal “Última Hora” trás manchete sobre a manifestação dos sargentos

(“Jango”, 1984, Silvio Tendler)



FIGURA 24: Exercícios militares em Brasília/ Revolta dos sargentos.

(“Jango”, 1984, Silvio Tendler)



FIGURA 25: Exercícios militares em Brasília/
Revolta dos sargentos.

("Jango", 1984, Silvio Tendler)



FIGURA 26: Líder italiano, Benito Mussolini
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 27: Mussolini saudado pela multidão
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 28: Líder alemão, Adolf Hitler durante discurso
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 29: Adolf Hitler com a multidão
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 30: Estandartes nazistas
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 31: Os extremos da anti-democracia
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 32: Os extremos da anti-democracia
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 33: Desfile militar soviético
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 34: Desfile militar soviético
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 35: líder soviético, Nikita Krushov durante desfile militar
(“O que é democracia”, IPÊS, 1962)



FIGURA 36: João Goulart discursa no Comício da Central do Brasil, 13 de Março de 1964

(“Jango”, 1984, Silvio Tendler)



FIGURA 37: João Goulart discursa no Comício da Central do Brasil, 13 de Março de 1964

(“Jango”, Silvio Tendler, 1984)



FIGURA 38: Soldados Alemães durante a construção do muro de Berlin (“O que é democracia”, IPÊS, 1962)



FIGURA 39: construção do muro de Berlin
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 40: A mulher que chora
("O que é democracia", IPÊS, 1962)



FIGURA 41:
a família do trabalhador
(“A Boa Empresa, IPÊS, 1963)



FIGURA 42: O Nordeste carente
(“Nordeste: o problema n.º 1”, IPÊS, 1962)



FIGURA 43: Jânio Quadros discursa – imagem em negativo
 (“O Brasil precisa de você”, IPÊS, 1962)



FIGURA 44: A Exclusão Social rural
 (“Nordeste o problema n.º 1”, IPÊS, 1962)



FIGURA 45: A Exclusão Social urbana
(“Nordeste o problema n.º 1”, IPÊS, 1962)

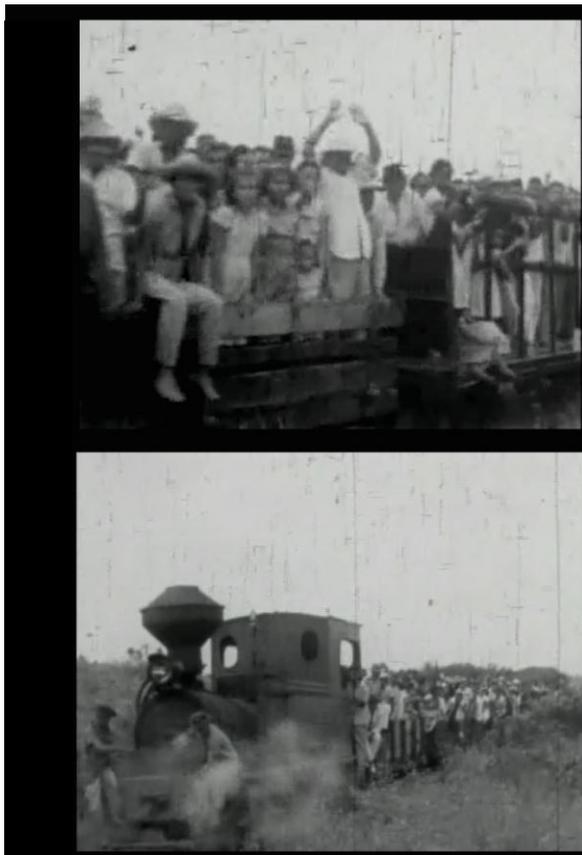


FIGURA 46: O Trem da esperança
(“Jango, Silvio Tendler, 1984)



FIGURA 47: “Procissão religiosa no interior rural brasileiro”
 (“Jango”, Silvio Tendler, 1984)



FIGURA 48: “Procissão religiosa no interior rural brasileiro”
 (“Jango”, Silvio Tendler, 1984)



FIGURA 49: “Procissão religiosa no interior rural brasileiro”
 (“Jango”, Silvio Tendler, 1984,)



FIGURA 50: “Procissão religiosa no interior rural brasileiro”
 (“Jango”, Silvio Tendler, 1984,)



FIGURA 51: “Procissão religiosa no interior rural brasileiro”
 (“Jango”, Silvio Tendler, 1984)



FIGURA 52: “Procissão religiosa no interior rural brasileiro”
 (“Jango”, Silvio Tendler, 1984,)



FIGURA 53: O paraíso brasileiro.
(“O que é o Ipês”, Jean Manzon, 1962)



FIGURA 54: “Fidel Castro saudado pela multidão”
(“O que é o IPÊS, Jean Manzon, 1962)



FIGURA 55: Fidel Castro e Nikita Krushov

(“O que é o IPÊS”, Jean Manzon, 1962)

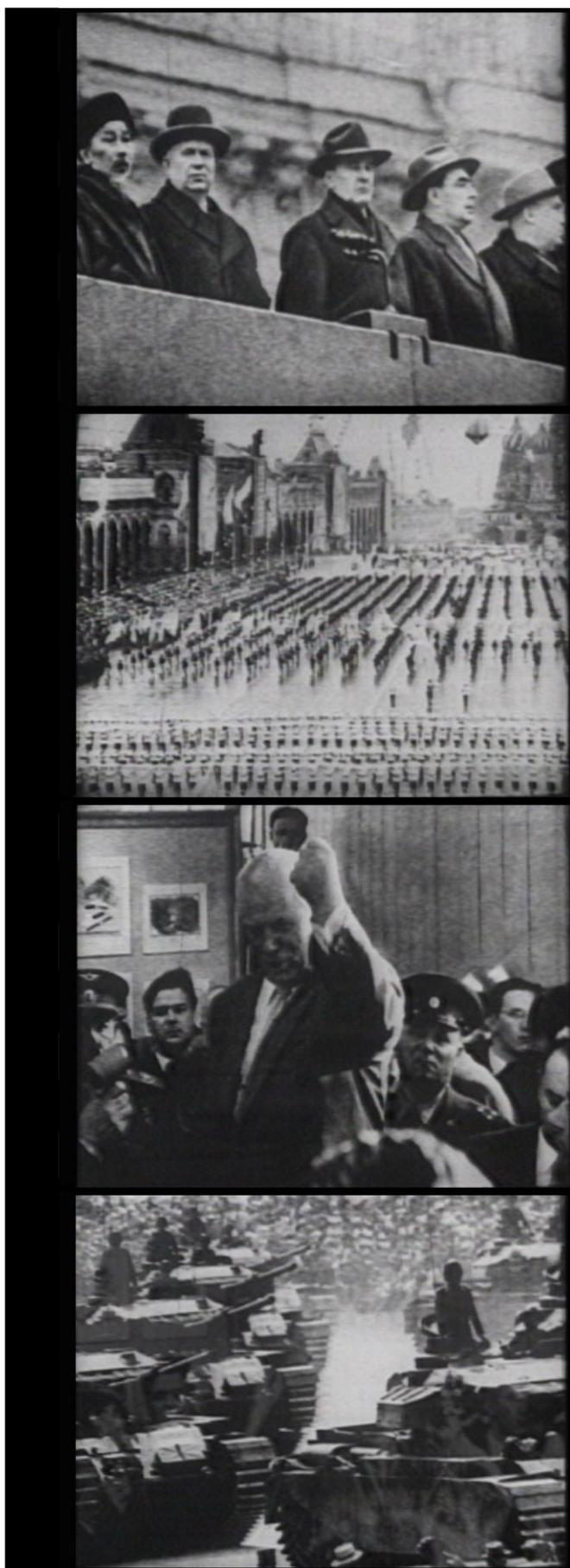


FIGURA 56: Militarismo Soviético
("O que é o Ipês, Jean Manzon, 1962)

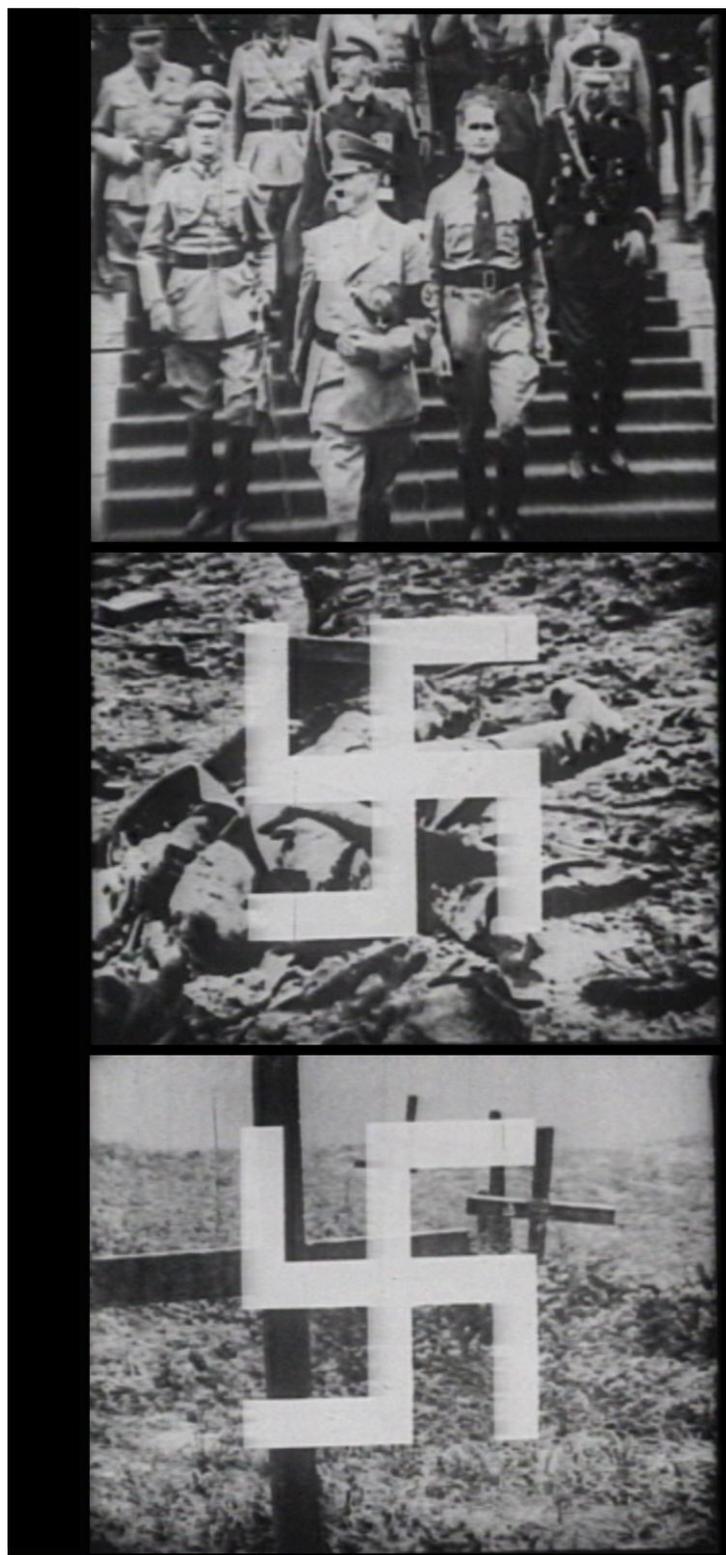


FIGURA 57: Adolf Hitler e o extremismo não-democrático
(“O que é o IPÊS”, Jean Manzon, 1962)

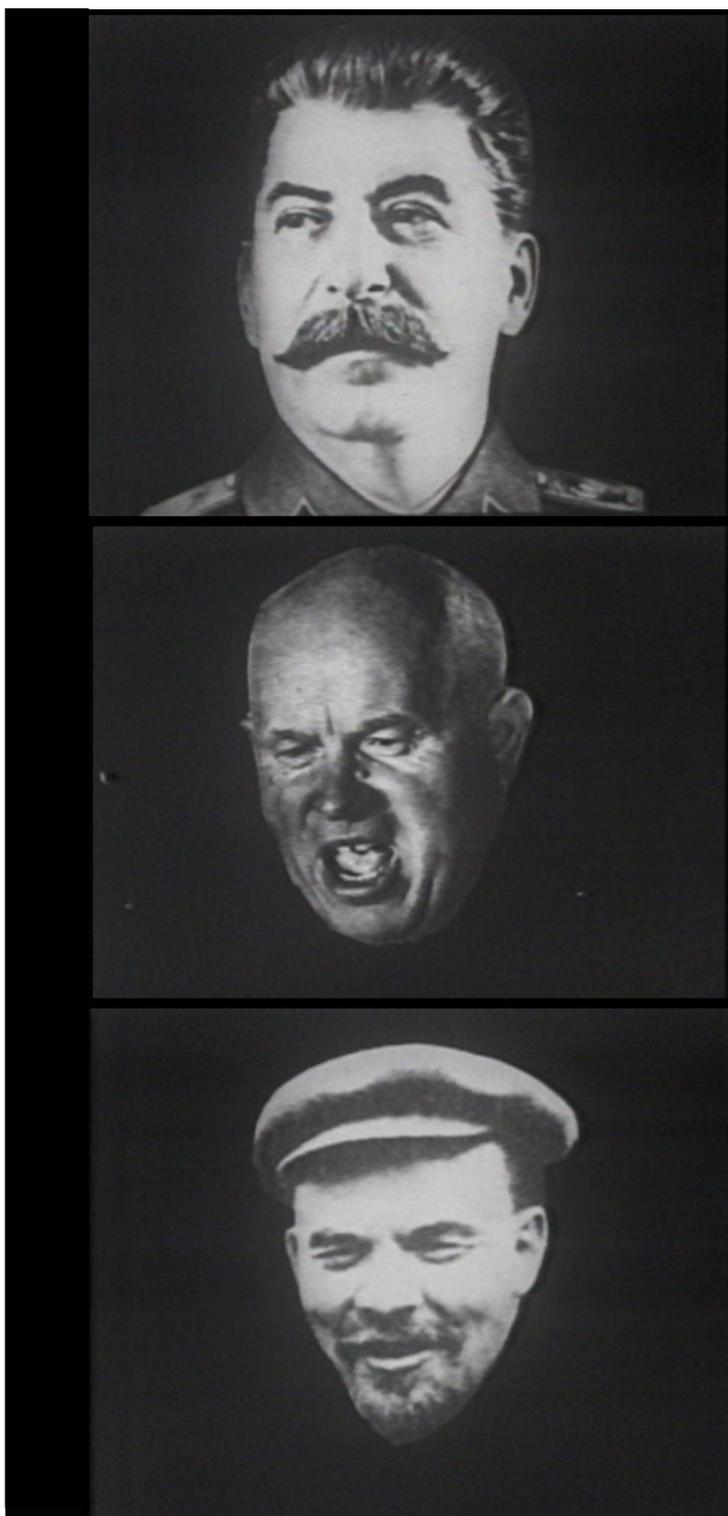


FIGURA 58: Animação com os rostos das lideranças comunistas
(“O que é o IPÊS”, Jean Manzon, 1962)



FIGURA 59: Animação do rumo incerto do Brasil
“O que é o IPÊS”, Jean Manzon, 1962)



FIGURA 60: Agitação social urbana e no campo
(“O que é o IPÊS”, Jean Manzon, 1962)

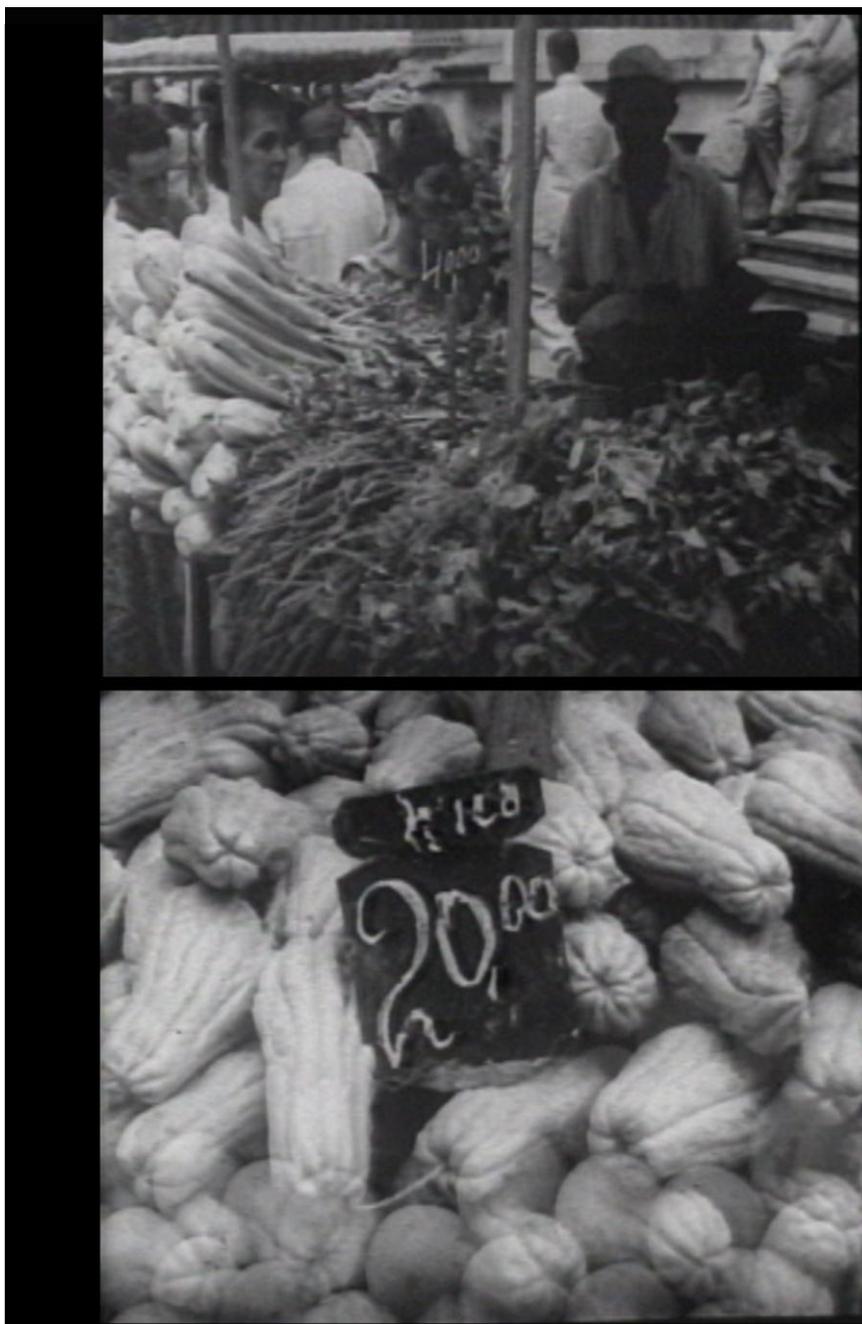


FIGURA 61: A inflação no dia a dia dos brasileiros
(“O que é o IPÊS”, Jean Manzon, 1962)

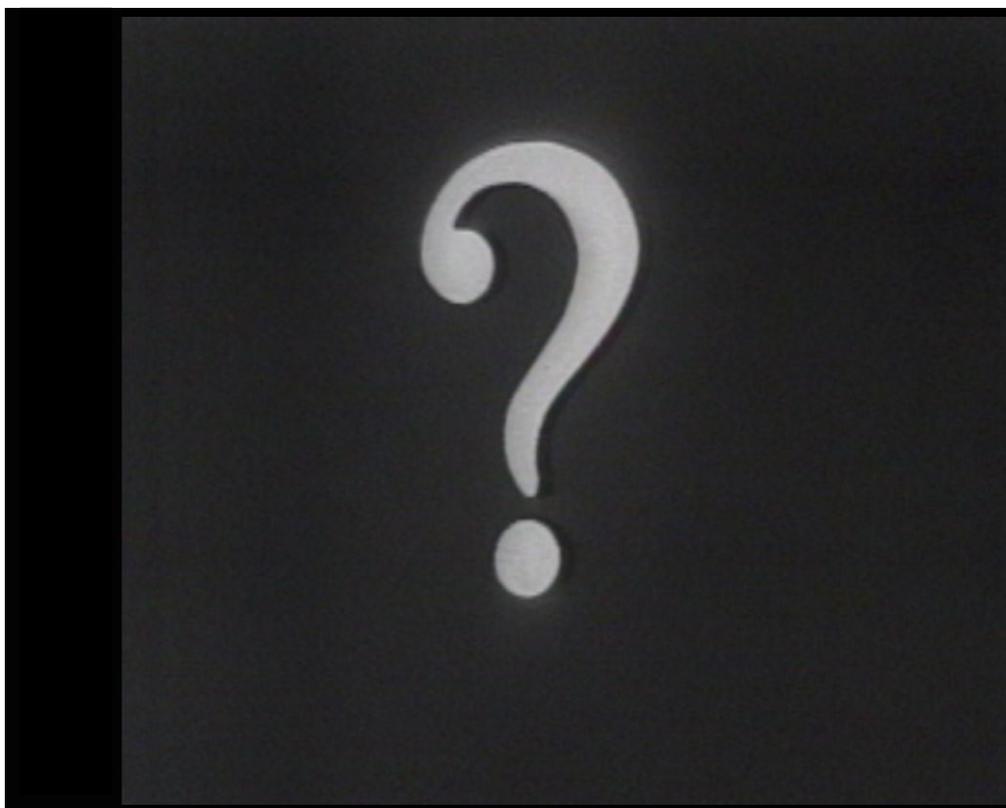


FIGURA 62: Animação recorrente com o sinal de interrogação
("O que é o IPÊS", Jean Manzon, 1962)
("Jango", Silvio Tendler, 1984)



FIGURA 63: Tomada aérea do Palácio do Planalto
(“O que é o IPÊS”, Jean Manzon, 1962)
(“Jango”, Silvio Tendler, 1984)

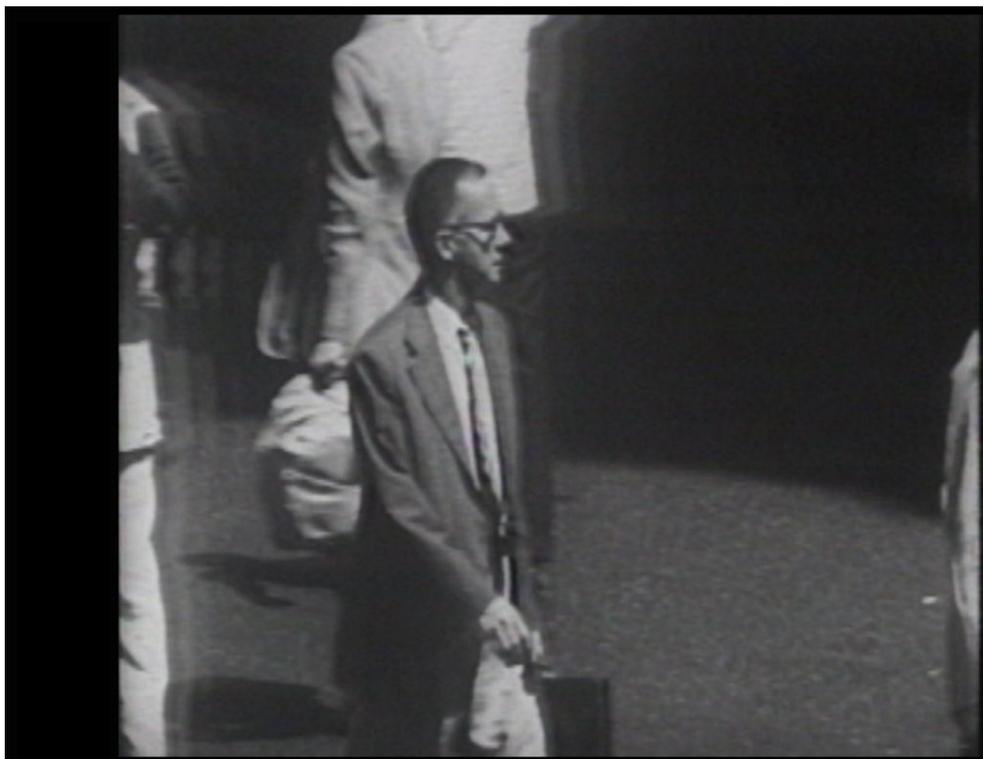


FIGURA 64: Homem de negócios/Elite hesitante
("O que é o IPÊS", Jean Manzon, 1962)
("Jango", Silvio Tendler, 1984)

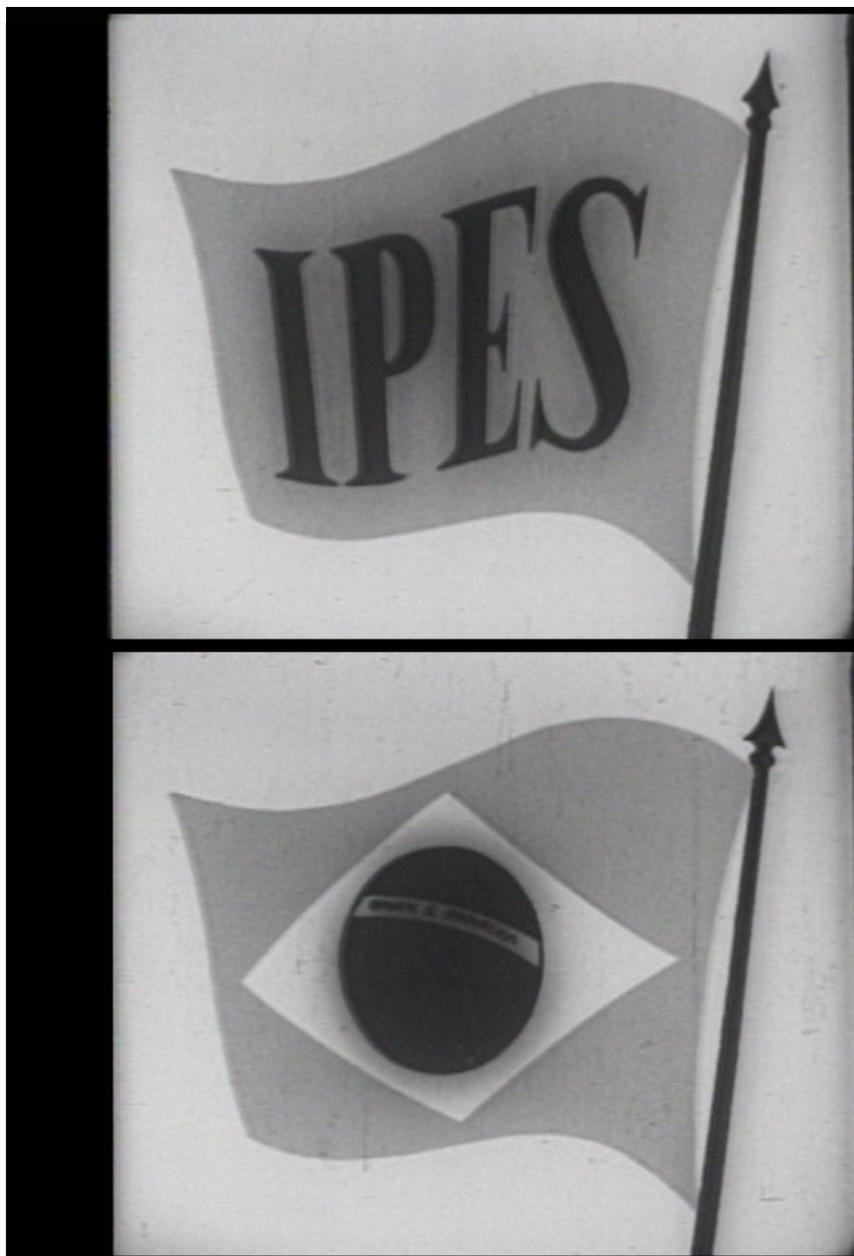


FIGURA 65: Animação com a bandeira do Brasil
(“O que é o IPÊS”, Jean Manzon, 1962)

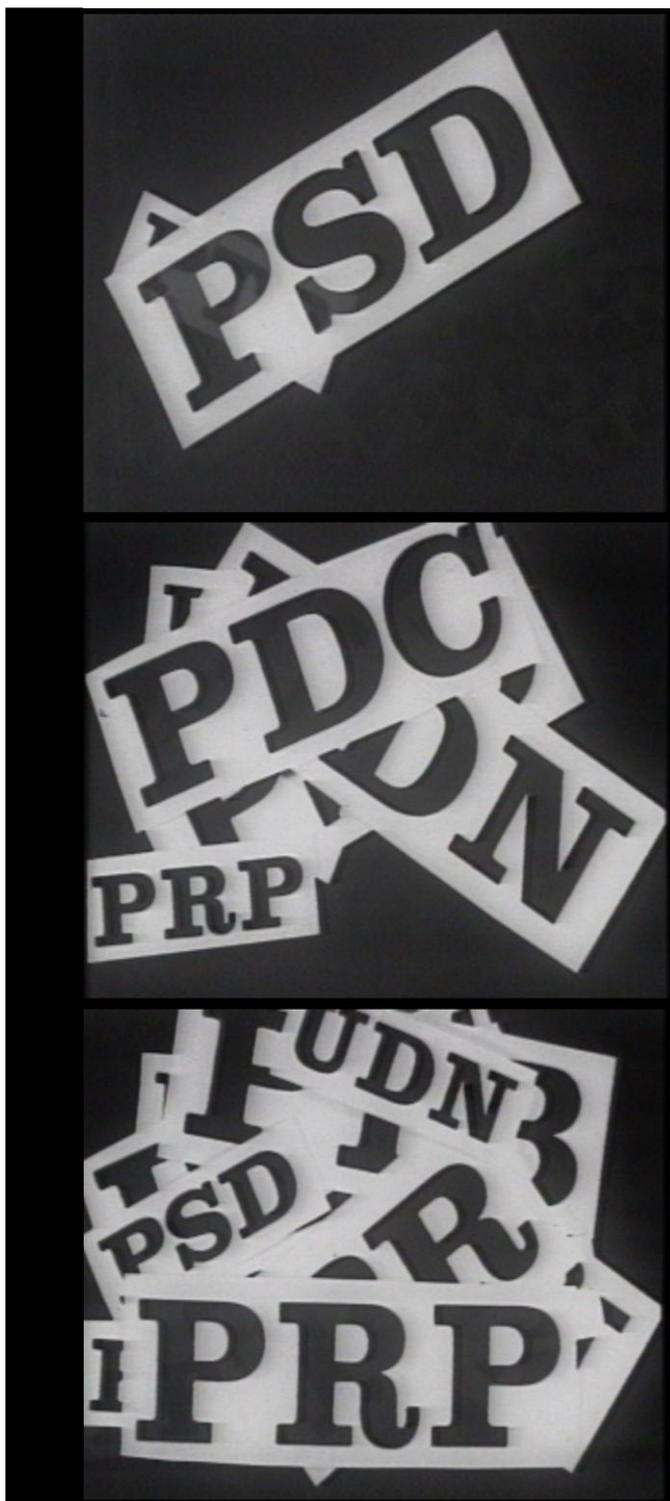


FIGURA 66: Animação com as siglas partidárias
("O que é o IPÊS", Jean Manzon, 1962)
("Jango", Silvio Tendler, 1984)

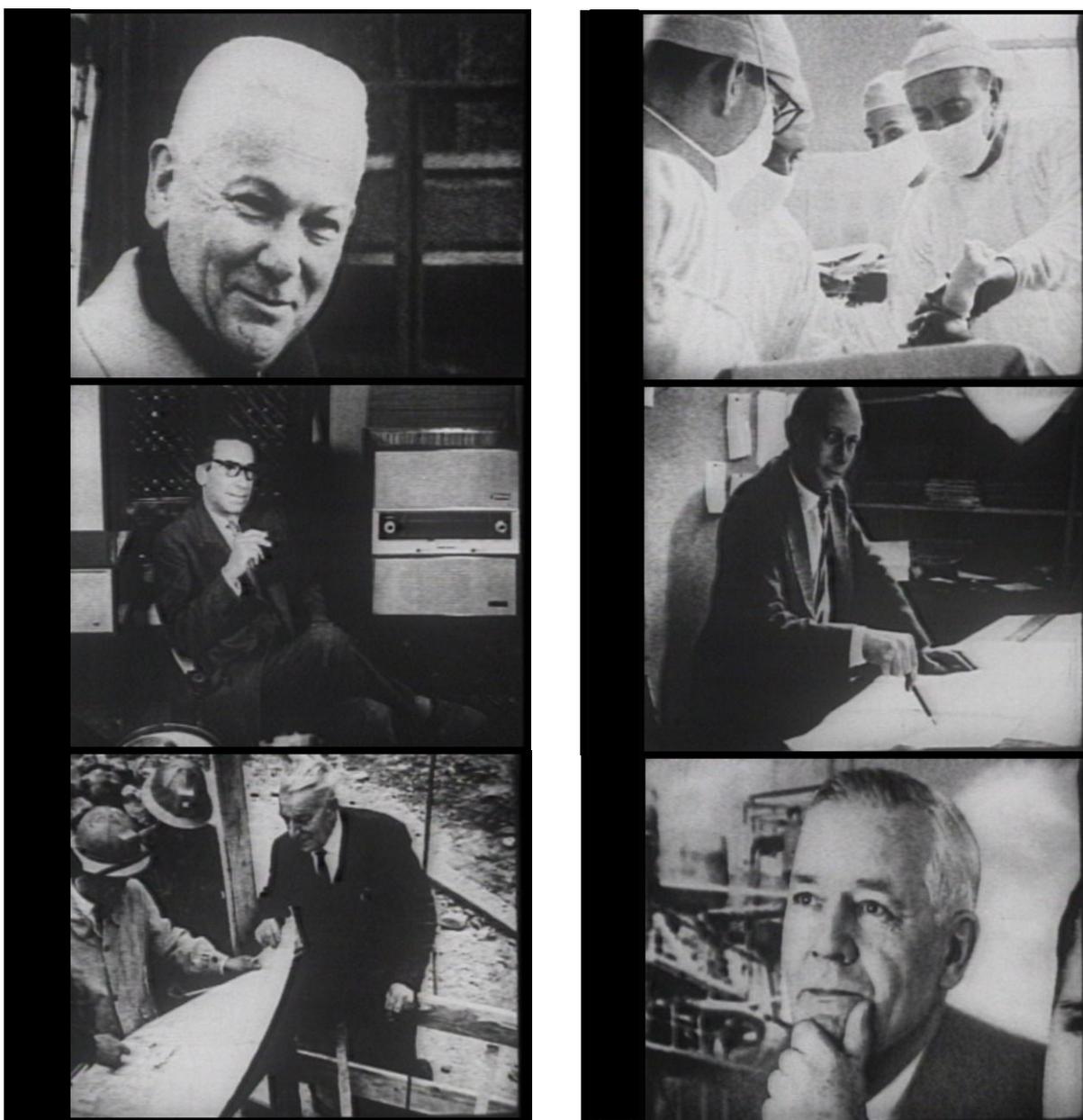


FIGURA 67: Os rostos da elite

(“O que é o IPÊS”, Jean Manzon, 1962)

(“Jango”, Silvio Tendler, 1984)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da forma cunhada com que são conhecidos, filmes históricos cumprem no espaço público o papel de representações das memórias de determinados grupos, e não de discursos historiográficos. Ao menos, se considerarmos os títulos mais notórios dessas produções que fazem do passado seu principal cenário – independente de serem documentários ou ficções – veremos que o maior compromisso que assumem é com os círculos estéticos e políticos com os quais mantêm afinidade. As fontes históricas de imagens e sons presentes nesses filmes, um conjunto que se convencionou chamar de imagens de arquivo, não cumprem o papel de prova ou comprovação das argumentações centrais desses títulos. Na grande maioria dos casos, são elementos estéticos, articulados para otimizar a performance da narrativa. Mesmo as entrevistas com personalidades que discordam das proposições centrais do filme histórico ou as imagens originalmente constrangedoras aos círculos de afinidade a que esses filmes se vinculam, mesmo essas, quando presentes nessas narrativas, são postas como elementos que reforçam sua perspectiva.

Identificar filmes históricos como manifestações de memória e não como uma nova modalidade de discurso historiográfico não está baseado no fato desses fazerem uso da mídia audiovisual como plataforma narrativa. É perfeitamente possível a realização de historiografias cinematográficas³⁰⁰, assim como são comuns as manifestações de memórias feitas sob registro literário. As diferenças estariam baseadas nos compromissos narrativos que essas representações assumem em grande parte de suas ocorrências.

Autores como Rosenstone e Jorge NÓVOA, no entanto, investem na aproximação dessas duas formas de discursos sobre o passado – a midiática e a acadêmica - apontadas por eles praticamente como sinônimos³⁰¹. Eles defendem que as diferenças essenciais entre a

³⁰⁰ Das diversas experiências relatadas em livros, artigos e seminários, acho uma compilação interessante, ver FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. Moreira (org). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Papirus. 5.ª edição. Campinas. 2006

³⁰¹ Já coloquei nos capítulos anteriores os exemplos de Rosenstone. Ver também NÓVOA, Jorge. "Apologia da relação Cinema-História" In NÓVOA, Jorge e D'ASSUNÇÃO, José (org). *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. Editora Apicuri. Rio de Janeiro. 2.ª edição. Pag. 13-43 e NÓVOA, Jorge. "Cinematógrafo: laboratório da razão poética e do 'novo' pensamento". In NÓVOA, Jorge e

história nos filmes e a História produzida em livros e artigos científicos são apenas estilísticas, não cabendo a argumentação de que uma determinada metodologia pode se converter em um canal privilegiado com a realidade de outro tempo. Argumentam ainda que ambos são discursos tendenciosos e se prestam a engajamentos políticos, sendo que, enquanto os filmes estão geralmente comprometidas com círculos de valores midiáticos, a historiografia tradicional responde a valores cultuados pelo universo acadêmico.

O ponto de Rosenstone é particularmente interessante pois em sua argumentação, não raro, cita alguns cineastas como historiadores. Em geral, a defesa da aproximação entre filmes históricos e historiografia é feita colocando obras do cinema também como produções historiográficas, mas não colocando o cineasta como um profissional do pensamento crítico sobre o passado – alguns, de fato, se identificam dessa forma, como era o caso do diretor estadunidense D. W. Griffith (1875-1948)³⁰². Afinal, para Rosenstone, essa argumentação se justifica quando se percebe a centralidade que os profissionais da mídia tem adquirido na formação de uma cultura histórica nas sociedades.

O ponto é que essa percepção minimiza diferenças importantes e que estão na base da natureza desses discursos. Se assumirmos o pressuposto teórico que todas as narrativas sobre o passado são também formas de representação – onde podem ser identificados, por exemplo, adesões ideológicas ou subjetividades; então, a análise dos círculos de valores pode ser um caminho para que se percebam as diferenças entre cada modalidade de discurso. Caso contrário, insistindo no ponto de Rosenstone e Nóvoa, que defendem uma total similitude, teríamos de considerar que a metodologia científica e o espaço de debates acadêmicos não são capazes de gerar seus próprios sentidos, estruturas de prosa e reflexão. E da mesma forma, consideraríamos que o mundo midiático também não

FREASSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (org). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. EDUFBA: Salvador; Ed.UNESP: São Paulo. 2009. pag. 159-193

³⁰² Talvez não haja melhor exemplo de uma produção cinematográfica histórica e com evidente orientação ideológica. David Llewelyn Wark Griffith, ou D.W. Griffith, é por muitos considerado o criador de uma linguagem cinematográfica desenvolvida. São deles as primeiras iniciativas de construir uma narrativa a partir de vários enquadramentos diferentes – em oposição a idéia da câmera fixa filmando uma história, o que depois passou a ser chamado de “teatro filmado”. Ou seja, Griffith populariza a idéia de enquadramento e montagem dentro do cinema. Ainda que seja questionável seu papel de precursor, é certo que foram os seus filmes os primeiros a alcançarem sucesso comercial dentro desse novo formato, alguns ainda anteriores a Primeira Guerra Mundial. Após o conflito, sua forma narrativa será amplamente difundida e já será modelo-padrão para todas as obras que alcançam sucesso comercial. D.W. Griffith tinha particular interesse pelos temas históricos, em longas-metragens como “O nascimento de uma nação” (1915) e “Intolerância” (1916). Uma releitura de seus filmes anos depois mostra uma narrativa alinhada com valores da “supremacia branca” do sul dos Estados Unidos.

seria capaz de gerar estruturas semelhantes que lhes fossem próprias³⁰³. Seriam então, todos, simplesmente discursos, sem que suas diferenças fossem capazes de gerarem algum valor próprio.

A partir dos exemplos tratados ao longo dessa dissertação, argumentei que os espaços de produção e difusão, ou círculos de valores, são sim capazes de orientar a condução dos conteúdos e a formatação estética de suas representações. Assim, filmes históricos são construções mais próximas das manifestações da memória pois se vinculam ao passado através de relações afetivas e comprometidas com determinados grupos que assumem sua relação com o passado a partir da experiência.

Dessa forma, filmes como o longa-metragem “Jango”, dirigido pelo cineasta Silvio Tendler em 1984, ou os quinze curtas-metragens produzidos pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o IPÊS, distribuídos na primeira metade da década de 1960, dirigidos por Jean Manzon e Carlos Niemeyer, seriam fundamentalmente lugares de memória³⁰⁴ – cumprem o mesmo papel social que representações artísticas, monumentos públicos ou mesmo documentos que, dotados de determinada intencionalidade, carregam dentro de si um projeto de perpetuação de determinadas perspectivas a respeito de acontecimentos do presente e do passado, e intentam alcançar a aprovação de outros grupos e outras gerações³⁰⁵.

O longa-metragem da década de 1980 chegou ao espaço público em um momento muito propício, onde se atenuavam os mecanismos de censura que dificultavam a circulação de memórias inconvenientes ao regime militar, e também em meio a uma grande campanha política pelo restabelecimento do regime democrático através do exercício do voto direto. Nesse filme, narra-se através de entrevistas, uma locução em *voz over* e uma série de imagens de arquivo, um olhar bastante afetivo a respeito da trajetória política do ex-presidente João Goulart, cuja a deposição marcava justamente o início do regime militar.

Já os quinze curtas-metragens do IPÊS não articulam o passado como seu principal ambiente. Dentro da perspectiva que Pierre Nora apontou para uma definição do seriam filmes históricos, não seria possível identificá-los como tal, uma vez que dentro de

³⁰³ Aqui estou me referindo a concepção do teórico da comunicação *Marshall McLuhan* sobre o papel do meio de difusão na própria formatação da mensagem e diferentes formas de recepção. Ver MCLUHAN, Marshall. *O meio é a mensagem*. Ima Editorial. 2011

³⁰⁴ NORA, Pierre. *Lieux de Memoire*. Editora Gallimard. Paris. 1997

³⁰⁵ LE GOFF, Jacques. “História e Memória”. Tradução de Bernardo Leitão. 5.ª edição. Campinas. Editora Unicamp. 2003

suas representações, o passado cumpre o papel de cenário marginal. Mesmo que as narrativas de Manzon e Niemeyer façam constantemente referência a períodos anteriores a seu tempo, eles o fazem de forma vaga, evitando identificar espaços, personagens e episódios de forma específica. No entanto, esses filmes também são manifestações de memória, uma vez que representam a perspectiva de determinados círculos sobre o passado e sua projeção para o presente – no caso, o presente seria o início dos anos sessenta. Além disso, essas realizações fizeram parte de um grande projeto de monumentalização que incluiu desde uma sofisticada estratégia de distribuição, até uma articulação institucional que permitiu que seus filmes pudessem ser identificados como material de finalidade educativa e, com isso, receberam o benefício da chancela da lei do complemento de tela³⁰⁶.

Assim, “Jango” e os curtas-metragens do IPÊS são representações cinematográficas, localizadas dentro da tradição do cinema documentário e alinhadas com culturas políticas adversárias em um Brasil mergulhado em um cenário de polarização e radicalização política. Experimentaram, cada um em seu tempo, um momento propício para propagação de suas idéias e antecederam, quase que imediatamente, mudanças no regime político do país. Em ambos os casos, as mudanças vieram a atender o discurso político proferido por esses filmes. Muito embora tenham sido realizadas com cerca de vinte anos de diferença, essas duas realizações mantêm uma relação quase visceral. Tratam dos mesmos temas e apresentam ao espectador perspectivas distintas sobre o cenário político brasileiro.

Os curtas-metragens do IPÊS constroem uma representação do país dos anos sessenta marcada pela instabilidade, desordem financeira e social e estimulam, através de uma linguagem marcadamente enfática, a ação de grupos descontentes com a gestão do presidente João Goulart. Assumem assim, o vínculo com a cultura política do anticomunismo que, em princípio dos anos sessenta, ganhava uma projeção singular em vários setores da sociedade brasileira. Dessa forma, acabaram dando respaldo antecipado à ação militar-civil que se iniciou em 1.º de abril de 1964. Já o filme de Silvio Tendler, pelo contrário, desqualifica a inserção dos militares no governo a partir de 1964 através de uma releitura desse momento histórico, defendendo que o cenário de instabilidade daqueles anos era resultado, principalmente, da insatisfação de grupos mais abastados economicamente com a

³⁰⁶ Lei 21240/32. Ver SIMIS, Anita. “O Estado e o cinema no Brasil”. Editora Annablume. Rumos Itaú Cultural. 2.ª edição. São Paulo. 2008. pág. 108-115

possibilidade de ascensão social das camadas mais carentes do Brasil e legitimando a aproximação do presidente com grupos da esquerda política.

Assim como inúmeros grupos que produzem e celebram um sem-número de narrativas sobre seu próprio tempo e sobre seu passado, “Jango” e os filmes do IPÊS compartilham entre si alguns temas, as vezes até mesmo fazendo referências aos mesmos eventos e personagens – embora os curtas-metragens de Manzon e Niemeyer optem por referências sempre vagas a eventos e personagens. Contudo, seus testemunhos não são coincidentes. As diferenças de perspectiva entre essas narrativas marcam um franco conflito entre projetos políticos e o espaço público tornou-se, então, um palco de disputas entre elas. Nessa concorrência, busca-se essencialmente a hegemonia dos meios de propagação de representações, a fim de imporem (o termo mais apropriado seria uma negociação vertical) suas perspectivas.

Dentro desse campo de batalha pelos valores simbólicos, a memória dos anos do regime militar é dos recortes mais caros para a construção de uma identidade coletiva do Brasil da segunda metade do século XX. Ter suas representações perpetuando-se para além dos círculos sociais que a produziram, fazendo da celebração de suas perspectivas um ato comum a diversos grupos, é o grande troféu da hegemonia de um grupo social³⁰⁷. Reverte-se através do privilégio de ditar a forma como as sociedades irão se conectar com seu passado, selecionando aquilo que deve ser lembrando, o que deve ser esquecido, a eleição dos protagonistas e antagonistas da coletividade. É esse o espaço de disputa entre os filmes que foram tratados nesse trabalho.

A análise comparativa de alguns recortes temáticos presentes nesses filmes: questão portuária, democracia, exclusão/inclusão social, políticos demagogos/ políticos populares, entre outras, sugere que há limites na expectativa do filme documentário cumprir um único estatuto da verdade³⁰⁸ que, sendo excludente, possa optar por uma perspectiva mais

³⁰⁷ POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio” in *Estudos Históricas*, vol. 2. n.º3. CEPDOC da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 1989. pag. 03-16

³⁰⁸ Ainda que seja tema recorrente em obras que tratem do cinema documentário, poucas fazem do debate em torno do “estatuto da verdade” seu principal eixo. É possível encontrar um debate sobre tema, pelo menos, em RAMOS, Fernão Pessoa. “Afim, o que é mesmo documentário?”. Editora Senac. São Paulo. 2008. pag.29-48 e DA-RIN, Silvio. “O Espelho partido: tradição e transformação do documentário”. Editora Azougue. 2006. pag. 45-55

honesto ou incluir todas as perspectivas possíveis. Não pela desobrigação do cineasta com um compromisso ético com a imagem; mas porque a mesma imagem pode abrigar inúmeras perspectivas. A simples existência de um aparato de censura que também se preste a supervisionar títulos distribuídos sob a chancela de documentários sugere que não há grandes ingenuidades a esse respeito. Filmes documentários não são garantias de conteúdo insuspeito.

“Jango”, por exemplo, teve de negociar sua liberação com agentes de censura durante a década de 1980, ainda receosos com a recente iniciativa do governo de abrir espaço para memórias não-convenientes dos anos do regime militar. O filme de Tandler identificava-se em uma tendência incipiente em fazer um discurso de oposição ao regime abordando o espaço das instituições políticas. Dessa forma, suas críticas localizavam personagens, eventos e períodos. Chamam, por exemplo, o Alto Comando das Forças Armadas de “conspiradores” ou creditam a ex-governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, a liderança pela campanha da legalidade – que buscou garantir o direito de posse de João Goulart a presidência da República após a renúncia de Jânio Quadros. Já os filmes do IPÊS também tiveram de enfrentar um aparato de censura, embora estruturado de forma muito diferente daquele que Tandler teve de enfrentar vinte anos depois. No período democrático, o compromisso que seus realizadores tiveram de cumprir para garantir sua distribuição era receber uma chancela que identificava seu conteúdo como material de finalidade educativa. Assim, foram feitas mudanças em roteiros e estruturas narrativas que garantissem que uma avaliação positiva por parte dos censores.

Essas perspectivas diferenciadas sobre eventos passados não são construídas somente através de uma locução que, explicitamente, verbaliza seus pontos de vista. Esses filmes também sustentam suas narrativas através do uso de imagens de arquivo – registros visuais e/ou sonoros que não foram originalmente concebidos para servirem a essas produções. Dessa forma, diretores e montadores precisaram assumir o desafio de construir suas perspectivas usando enquadramentos que, na grande maioria dos casos, não tinham qualquer compromisso com seus círculos políticos.

O exercício da migração e resignificação desses registros foi feito através de diferentes estratégias na etapa de edição cinematográfica que, no caso de “Jango” e dos filmes do IPÊS, destacam-se por duas orientações principais: (1) a desintegração completa

dos traços da montagem que cedeu as imagens para esses filmes, buscando dentro do possível esvaziar seu conteúdo político original e reduzi-la a uma imagem-índice do evento ou do período retratado³⁰⁹; e (2) a migração de trechos mais integrais da montagem original que, dentro de um novo filme, sempre fortalece sua argumentação central, sendo convenientemente identificados ora como imagens de empatia, ora como representações de vilania.

Esses registros feitos outrora chamam a atenção dos realizadores por serem um instrumento que conecta visualmente³¹⁰ a narrativa aos eventos e períodos que são tratados. O professor Fernão Ramos argumenta a esse respeito dizendo que a tomada cinematográfica no documentário possui um estatuto poderoso, baseado no papel de testemunha ocular do evento. A força desse registro faz com que muitos realizadores, entre eles Tandler, Manzon e Niemeyer, optem por fazerem investimentos para rastrear imagens em movimento, fotografias e fonogramas sobre os eventos de que seus filmes tratam, no lugar de narrá-los exclusivamente a partir dos depoimentos de seus entrevistados, cartelas ou do uso de imagens contemporâneas.

A ação de encontrar esses registros, no entanto, não se dá de forma linear e planejada. Ao investir na busca dessas imagens, seus realizadores lidam com aspectos imponderáveis do trabalho do documentarista: não sabem se tais tomadas realmente foram registradas (havia mesmo um cinegrafista no exato momento em que tal evento ocorreu?), nem se terão acesso as imagens que foram captadas. De forma geral, acervos públicos ou particulares representam um projeto de memória de determinada instituição ou personalidade. Tal orientação influencia o grau de acesso que as equipes de pesquisa desses filmes tiveram ao material icnográfico. A negociação com esses acervos e a capacidade de inferir sentidos em imagens que originalmente possuíam outro significado vai ser a resposta desses cineastas a essa relação de pesquisa, acervos e ausências.

³⁰⁹ Essa perspectiva precisa ser vista com certa reticência. Desintegrar a montagem que cedeu as imagens migrantes na busca de esvaziar seu discurso político original é uma percepção que dá excessivamente créditos narrativos a etapa da montagem, como se o enquadramento e a composição do quadro não fossem capazes, sozinhos, de orientarem uma perspectiva política de sua leitura. E o que acaba fazendo Jay Leyda em alguns momentos de sua obra. Essa estratégia de migração é essencial e sim, possibilita que a imagem migrante possa servir a outras orientações políticas que não somente aquele que foi usada originalmente. Mas não elimina completamente seu discurso original e mantém espaço para o contraditório.

³¹⁰ Sendo bem rigoroso com suas tantas formas de utilização, deveria estender a idéia de 'visual' para 'audiovisual' e, por vezes, ainda que em minoria, tão somente sonora.

O tocante em todo esse processo que envolve a migração e resignificação de imagens é como seus realizadores conseguem adaptar o processo de elaboração de suas narrativas a condições aparentemente não propícias. De formas diferentes, Tandler, Manzon e Niemeyer enfrentaram a ausência de tomadas que seriam ideais para construir uma relação direta entre imagem e conteúdo. As razões para a não-presença desses planos são diversas. Cheguei a adiantar ao longo da dissertação algumas que parecem mais se destacar. Contudo, essa relação entre pesquisa, acervos e ausências não inviabilizou a execução desses projetos cinematográficos e políticos, mas acabou estimulando novas formas de associar imagens e conteúdo, levando muitas vezes seus realizadores a elaborarem sofisticadas formas de resignificação das tomadas a que tiveram acesso.

Infere-se desse processo que as imagens produzidas pelo registro cinematográfico – as *imagens-câmera*, como propôs Fernão Ramos – não trazem de forma inequívoca, dentro de sua composição, as intenções políticas que teriam estimulado a sua produção. A circulação de rolos de película, fotografias, fonogramas por diferentes grupos, e por diferentes temporalidades, estimula inúmeras ações de reapropriação e renovação de sentidos. É algo próximo ao que Eduardo Morettin colocou ao sinalizar os limites de um projeto de monumentalização através do cinema, quando analisou a produção do cineasta Humberto Mauro³¹¹. Esses limites, talvez, existam para qualquer forma de representação e não somente às produções cinematográficas. Apesar do esforço em construir uma representação positiva de determinados eventos e personagens, essas peças assumem outros significados quando submetidas à leituras de outras orientações políticas ou de outras temporalidades.

Mais do que isso, essa situação é potencializada quando analisada à luz das dinâmicas de poder que envolvem as memórias concorrentes no espaço público, onde determinados discursos, ora hegemônicos e repressores, podem passar para categoria de memórias subterrâneas – uma dinâmica estimulada, principalmente, por mudanças de regime político. Nesses casos extremos, uma representação, um monumento, um filme feito originalmente com determinada intenção política e buscando projetar determinados valores

³¹¹ MORETTIN, Eduardo Victorio. “Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme *Descobrimento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. 2v. São Paulo. Depto. De Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP. 2002.

podem ter seus significados apropriados pelos grupos adversários e passar a ser objetos de celebração justamente das memórias concorrentes.

Os filmes que apostam no uso de imagens de arquivo são um pequeno universo desse processo de reapropriação e resignificação de formas de representação. São interessantes porque neles a renovação dos significados é um processo de curta duração, acelerado e orientado, e permite que possamos rastrear algumas das estratégias usadas para tal. Em seu projeto de construção de um discurso anticomunista, os filmes do IPÊS usaram fotografias feitas pelo próprio regime de Moscou, usaram tomadas do ex-presidente Jânio Quadros para uma caricatura do que seria o político demagogo, e associaram imagens do nazismo e do fascismo italiano aos regimes comunistas, fazendo um paralelo entre a não-democracia de ambos os regimes como um indício do mal que deve ser derrotado. Em “Jango”, inúmeras tomadas dos tanques e caminhões do exército chegando ao Rio de Janeiro em 1.º de abril de 1964 são usadas como forma de depreciar o movimento liderado pelo Alto Comando, fazendo de imagens que denotavam originalmente o sentido de força e um compromisso das Forças Armadas com a democracia em representações que denotam autoritarismo, intervenção e antidemocracia.

Além disso, “Jango” chega a usar trechos completos dos filmes do IPÊS em sua narrativa, colocando toda uma articulação de imagens e sons feitos pelo Instituto a serviço de um discurso político contrário ao golpe militar de 1964. E mesmo assim, em nenhum momento, o longa-metragem da década de 1980 corre o risco de fazer uma apologia aos ideais do regime por ter feito essa inserção. A forma como foi colocada dentro de sua narrativa, assumindo não o papel de um conjunto de imagens-índices, mas como uma metonímia do próprio Instituto, garante a preservação do argumento central do filme. Em “Jango”, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais se torna um personagem. Um dos antagonistas de sua narrativa. É uma situação semelhante quando Silvio Tendler convida o general Antônio Carlos Muricy a prestar seu testemunho sobre as articulações políticas e militares que envolveram o 1.º de Abril de 1964. O cineasta não editou sua fala, preservando o sentido de suas frases integralmente. Raramente colocou imagens cobrindo o testemunho do general Muricy. Contudo, dentro da construção dessa narrativa, dado o lugar que ela ocupa, seu discurso do general, na verdade, é identificado como o pensamento antagonico e acaba por fortalecer as proposições do longa-metragem.

Em síntese, a produção de representações políticas pode se apropriar de fragmentos e recortes de outras representações, muitas vezes adversárias, para construir seus próprios monumentos (no nosso caso, filmes). Mas não é capaz de evitar que sofram o mesmo processo por parte das iniciativas de outras culturas políticas. A circulação desses fragmentos gera inúmeras combinações que escapam ao controle de seus realizadores originais. Instrumentos de controle de informação e representação, como a censura, foram capazes, no Brasil, de conter a ocupação de manifestações de oposição no espaço público, mas não impediram que esses objetos fossem reapropriados.

O realizador da tomada, da fotografia, do registro fonográfico, no máximo, detém o controle da forma como ele vai articular esses elementos de composição do quadro e criar determinada narrativa, mas não das formas de reapropriação que outros grupos, ou mesmo outras gerações irão impor a essas imagens nos anos posteriores.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (org). “Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia”. Rio de Janeiro. FAPERJ (Parte 1: Identidade). Pag. 11-83.
- AMANCIO, Tunico. “Artes e manhas da EMBRAFILME: o cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)”. EdUFF. Niterói. 2000
- AMOUNT, Jacques (org). “A estética do filme”. Papyrus editora. 7.^a edição. Campinas. 2009
- ASSIS, Denise. “Propaganda e Cinema a serviço do Golpe 1962/1964”. Rio de Janeiro. Mauad/ FAPERJ. 2001
- BARNOUW, Erik. “A History of the Non-Fiction Film”. Oxford Press. 1983.
- BALLANDIER, Georges. “O Poder em cena”. Brasília. Ed. UnB. 1982
- BAXANDALL, Micheal. “Painting and experience in Fifteen Century Italy: a primar of pictorial style”. Oxford/ New York. Oxford Press. 1998 (tem tradução!)
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1994.
- BENJAMIN, Walter. “A pequena história da fotografia” in *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1994.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para Estudos do fascismo” in *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1994.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre Nicolai Leskov” in *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1994.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História” in *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1994.
- BERGER, John. “Os modos de ver”. Tradução de Lucia Olinto. Rocco. 1999
- BERNARDET, Jean-Claude. “Cineastas e imagens do Povo. São Paulo. Companhia das Letras. 2003
- BERNARDET, Jean-Claude. “O autor no cinema”. São Paulo. Brasiliense/ EdUSP. 1994
- BIZELLO, Maria Leandra. “Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon – 1956-1961”. Universidade Estadual de Campinas.

Dissertação de mestrado. 1995

BIZELLO, Maria Leandra ; FUJITA, M. S. L. ; SOUZA SILVA, Irisneide de O. . O tratamento da forma e do conteúdo de fotografias em fundos de arquivos: pressupostos teórico-metodológicos. IBERSID 2009 - Revista de Sistemas de Información y Documentación, v. -, p. 133-141, 2009.

BIZELLO, Maria Leandra . A História na tela: reflexões sobre o filme como documento histórico. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, Campinas - SP, v. 2, p. 130-134, 1997

BIZELLO, Maria Leandra . Hiroshima mon amour: memória e cinema. Baleia na Rede, v. n.5, p. 5, 2008.

BIZELLO, Maria Leandra . O mundo aclama o Brasil- um documento fílmico. Cadernos de História Social (Campinas), Campinas-SP, v. 5, p. 41-49, 1997.

BIZELLO, Maria Leandra . Fotografia: documento histórico. Revista Comemorativa da Faculdade de Ciências e Letras "Plínio Augusto do Amaral", Amparo - SP, 01 set. 1996.

BIZELLO, Maria Leandra . Imagens permitidas: imagens públicas da vida privada nos anos JK. In: II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2009, Londrina. II Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina : UEL, 2009.

BOORSTIN, Daniel J. "The Image: A Guide To Pseudo-Events In America". Vintage Books. 1.ª edição. 1992

BURCRHARDT, Jacob. "Cultura e Renascimento na Itália". Brasília. Editora UnB.

BURCRHARDT, Jacob. "Reflexões sobre a História Universal". (apenas em espanhol). ?

BURKE, Peter (org.). "A Escrita da História: novas perspectivas". São Paulo. UNESP. 1992

BURKE, Peter. "O que é História Cultural ?". Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar. 2005.

BURKE, Peter. "Testemunha Ocular". Bauru. EdUSC. São Paulo. 1991

CAPELATO, Maria Helena e MORETTIN, Eduardo e NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (org). "História e Cinema". São Paulo. Alameda. 2007.

CAPELATO, Maria Helena. "A propaganda política no Vargasismo e no peronismo: aspectos teóricos e metodológicos de uma análise da História política". História. Questões e debates. Paraná. v.26/27.1999. Pag.196-218

CAPELATO, Maria Helena. "Ditaduras no cone sul: memórias traumáticas e conflitos de memória" In MONTENEGRO, Antônio Torres e REZENDE, Antônio Paulo e NETO, Regina Beatriz Guimarães e GUILLEN, Isabel Cristina Martins e TEIXEIRA, Flávio Weinstein e ANZAI, Leni Caselli (org). "História: Cultura e Sentimento". Outras histórias do

- Brasil. 1 ed. Recife/Cuiabá. Editora universitária UFPE/ Ed. UFMT. 2008. v.1. p.495-505.
- CAPELATO, Maria Helena. "Fazer cinema é fazer história". Caderno Intercom. São Paulo. n.6. 1983. p.19-23
- CAPELATO, Maria Helena. "O nazismo e a produção da guerra fria". Revista USP. São Paulo, v.26, 1995. p.82-93
- CARDERNUTO, Reinaldo. "O Golpe no cinema: Jean Manzon a sombra do Ipês". Revista ArtCultura. Uberlândia. V. 11. n. 18. p. 59-77. 2009
- CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. "História e Imagens: os exemplos da fotografia e do cinema" in CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (org). "Domínios da História: ensaios de uma teoria e metodologia". Rio de Janeiro. Campinas.1997
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.) "Minorias silenciadas: a história da censura no Brasil". EDUSP, Ed. da Univ. de São Paulo, 2001
- CHARTIER, Roger. "A História Cultural: entre práticas e representações". Bertharand. 1990
- COLLIER, Ruth Berins. "Path towards democracy: the working class and elites in West Europe and South America". New York. Cambridge. University Press. 1999.
- COUTINHO, Eduardo. "O cinema documentário e a escuta sensível da Alteridade". In *Projeto História* n.15. São Paulo. Educ. Editora da PUC. SP. 1997.
- CORRÊA, Marcos. "O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963). Campinas. Universidade de Campinas. Mestrado em Multimeios. 2005
- CRIBARI, Isabela (org.). "Produção Cultural e propriedade intelectual". Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana. Recife. 2006
- D'ARAUJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio Ary D. "A volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura". Rio de Janeiro. Relumê-Dumará. 1995 (+ Celso Castro).
- DA-RIN, Silvio. "O Espelho partido: tradições e transformações do documentário cinematográfico". UFRJ (dissertação). 1995.
- DREIFUS, René Armand. "1964: A conquista do Estado". 1.ª edição. Petrópolis. Vozes. 1981
- EISENSTEIN, Sergei. "A forma do Filme". Rio de Janeiro. Jorge Zahar editor. 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. "O Sentido do filme". Rio de Janeiro. Jorge Zahar editor. 1990
- FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Mirian (org). "Desafios da Imagem: fotografia,

iconografia e vídeo nas ciências sociais”. Campinas. Papirus. 2006.

FERREIRA, Jorge e SOARES, Mariza de Carvalho (org). “A História vai ao cinema”. Rio de Janeiro. RECORD. 2006.

FERREIRA, Marieta de Moraes (org). “João Goulart: entre a memória e a História”. Rio de Janeiro. FGV. 2006

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org). “Usos e abusos da História Oral”. Rio de Janeiro. FGV. 2006

FERRO, Marc. “A História vigiada”. São Paulo. Coleção O Homem e a História. Editora Martins Fontes.

FERRO, Marc. “Analyse de film – analyse de Sociétés”. Paris. Hachette. 1975 (tradução).

FERRO, Marc. “Cinema e História”. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1992

FERRO, Marc. “O conhecimento histórico, os filmes, as mídias”. ?

FICO, Carlos. “Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar”. Rio de Janeiro. Record. 2004

FICO, Carlos. “Reiventando o otimismo”. Rio de Janeiro. Editora FGV. 1997

FIGUEIREDO, Angelina Cheibub. “Democracia ou Reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964”. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1994.

FINALY, Robert. “The refashioning of Martin Guerre” in DAVIS, Natalie Zimon. “On the lame”. ?

FREIRE, M. . A estética contra a ética. Sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea. In: Beatriz Furtado. (Org.). Imagem contemporânea. Cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games.... 1ª. ed. São Paulo: Editora Hedra Ltda., 2009, v. 1, p. 191-214.

FREIRE, M. . Eu e a invenção do outro no filme documentário. In: Encontro Internacional de pesquisadores do Deocumentário-Visible Evidence, 2006, São Paulo. Resumos do XIII Visible Evidence. São Paulo

FREIRE, M. (Org.) ; LOURDOU, P. (Org.) . Descrever o visível. Cinema documentário e antropologia fílmica. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. 320 p.

FREIRE, M. . Sombras Esculpindo o Passado: métodos ... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história. Fragmentos de Cultura (Goiânia), v. v.16, p. 705-719, 2006.

FREIRE, M. . Caravana Farkas: uma experiência dos cinemas direto/verdade no Brasil?. Rumores (USP), v. 6, p. 2, 2009.

FREIRE, M. . Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. Galáxia (PUCSP), v. 14, p. 13-28, 2007.

FREIRE, M. . A questão do autor no cinema documentário. Significação (UTP), v. 24, p. 43-60, 2005

FREIRE, M. . A serviço da ciência. O “Institut für den Wissenschaftlichen Film” e sua estratégia para a documentação fílmica em etnografia.. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, Campinas, v. 4, n. 2, p. 28-37, 2000.

FURHMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. “Cinema e Política”. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1978

GERALDO, Sebastião e WELCH, Clif. “Lutas camponesas no interior paulista: memórias de Irineu Luis de Moraes”. SP. Paz e Terra. 1992.

GIONITI, José Artur. ? Folha de S. Paulo 30.12.1976 pag.3

GAMBONI, Dario. “The destruction of art: iconoclasm and vandalism since French Revolution”. Reaktion Books, 1997

GOMBRICH, H.E. “Arte e Ilusão”. São Paulo. Martins fontes. 1996

GRIERSON, John. *Documentário e Realidade*. Bianco e Nero Editores.

GUINZBRUG, Carlo. “Mitos, emblemas e sinais: morfologia e histórias”. Lisboa. São Paulo. Companhia das Letras.

GUINZBURG, Carlo. “A micro história e outros ensaios” Lisboa. Difel.

HALBWACHS, Maurice. “A memória coletiva”. São Paulo. Centauro. 2006.

HANKSKELL, Francis. “History and its images: art and interpretation of the past”. New Haven/London. Yale University Press. 1993

HARDLY, Forayth. “Grierson on documentary”. Los Angeles. University of Califórnia Press. 1996.

HAUSER, Arnold. “História Social da Arte e da Cultura”. Editora Martins Fontes. 1998

IVENS, Joris. “The camera and I”. Seven Seas Books. Berlim. RDA. 1969.

JALY, Martine. “Introdução a análise da imagem”. Papyrus. 2003

KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer Histórias com imagens: arte e cultura visual". Revista ArtCultura. V.8. n.12. Uberlândia. 2006. p.97-115.

KORINS, Mônica Almeida. "Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas em 1950". In *Revista Estudos Históricos*. N.º34. Rio de Janeiro. FGV.

KOSSOY, Boris. "Mídia: imagens, ideologia e memória" In BRAGANÇA, Aníbal e MOREIRA, Sônia Virgínia Moreira (org). *Comunicação, acontecimento e memória*. Porto Alegre. INTERCOM. 2004. p.50-60.

LE GOFF, Jacques. "História e Memória". Campinas. Editora Unicamp. 2005

LOIZOS, Peter. "Vídeo, filme e fotografias com documentos de pesquisa" in BAUER, Martin e GASKELL, George (org). "Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático". Petrópolis. Vozes. 2002. 102al. 137-155

MAGALHÃES, Nancy e NUNES, José Walter. "Silêncios em rupturas: memórias, identidades, imagens e história oral" in *Oral History: challenges for 21st Century*. X Internacional Oral History Conference. Proce edings. Vol. L. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas. 1998. p. 200-205.

MAUAD, Ana Maria. "Através da imagem: fotografia e História interfaces". Palestra proferida no seminário de 90 anos da Avenida Rio Branco. Arquivo Geral do Rio de Janeiro. 1995.

MENDONÇA, Maria Gusmão de. "Rebelião de Aragarças: um tema a investigar" in *Revista de Economia Política e História Econômica*. número 09. Dezembro de 2007

MESQUITA, Zilá e SILVA, Valéria Pereira. "Lugar e imagem: desvelando significados". Revista Estudos Históricos., n.º34. Rio de Janeiro. 2004.

MITCHELL, W.J.T. "Pictory theory: essays on verbal and visual interpretation". Chicago/London. University of Chicago Press.

MONTERDE, José Enrique. "Cine, Historia y enseñanza". Barcelona. 1986

MONTORO, Tania. " Velhice e Envelhecimentos: Dispersas Memórias na Cinematografia mundial" In. Maria Luisa Mendonça(org.) Mídia e Diversidade. Ed. Casa das Musas, dez 2009.

MONTORO, Tânia Siqueira. . Representação Social e Publicidade. Comunicação e Espaço Público, Brasília, DF, v. 8, p. 30-50, 2000.

MORETTIN, Eduardo. "Cine y Estado em Brasil: intervencion, censura y produccion de

imágenes 103al poder”. Archivos de la Filmoteca. 103alença. V.1. n.46. p.132-149. 2004

MORETTIN, Eduardo. “Dimensões históricas do documentário brasileiro do período silencioso”. Revista Brasileira de História. São Paulo. V.25.n.49.p.125-152. 2009

MORETTIN, Eduardo. “Eisenstein, Vertov e Brecht: aproximações e afinidades”. Sinopse Revista de Cinema. São Paulo. V.1.n1. p.30-31.1999.

MOTA, Carlos Guilherme . Ideologia da cultura brasileira (1933-1974). São Paulo: Editora 34, 2008. v. 1

MOTA, Carlos Guilherme . Os Anos 50: Linhas de Produção Cultural. Revista de História, São Paulo, 1977.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)”. FAPESP. São Paulo.2002

NARS, Edson Luis. “Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva”. Araraquara. Universidade Estadual Paulista. Dissertação de mestrado. 1997

NICHOLS, Bill. “Introdução ao documentário”. Campinas. Editora Papirus. 2005

NOVA, Cristiane. “O cinema e o conhecimento da história”. Olho da História. Revista de História contemporânea. www.olhodahistoria.ufba.br/o3cris.html

NÓVOA, Jorge e BARROS, José D’Assunção (org). “Cinema-História: teorias e representações sociais no cinema”. Rio de Janeiro. Apicuri. 2008.

NÓVOA, Jorge e FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (org). “Cinematógrafo: um olhar sobre a História”. UNESP. 1.ª Edição. São Paulo. 2009

PAZ, Maria Antonia e MONTERO, Julio. “El cine informativo 1895-1945: creando la realidad”. Ariel Cine. 2.ª edición. Barcelona. 2008.

PINTO, Luciana. “O historiador e sua relação com o cinema”. Olho da História. Revista de História contemporânea. www.olhodahistoria.ufba.br

POLLAK, Micheal. “Memória, esquecimento e silêncio”. Revista Estudos Históricos. N.º3. FGV. 1989

RAMIREZ, Herman Ramiro. “Corporaciones em el Poder. Institutos econômicos y accioción política em Brasil y Argentina: IPÊS, FIEL y Fundacion Mediterrânea”. Buenos Aires. Lenguage Claro. 2007. Em pressa.

RAMIREZ, Herman Ramiro. “Os institutos econômicos de organizações empresariais e sua relação com o Estado em perspectiva comparada: Argentina e Brasil, 1961-1966” (tese de

doutorado). Porto Alegre. UFRGS. 2005

RAMOS, Fernão Pessoa (org). “Teoria Contemporânea do Cinema – volume 2- documentário e narrativa ficcional”. São Paulo. SENAC. 2005.

RAMOS, Fernão. “Enciclopédia do Cinema Brasileiro”. São Paulo. SENAC. 2000

Ramos, Fernão. “Hirszman e Mauro, Documentaristas. Revista ESTUDOS DE CINEMA, nº 3, 2000.

RAMOS, Fernão. “História do cinema brasileiro”. São Paulo. Arteditora. 1987

RAMOS, Fernão. “O cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite”. São Paulo. Brasiliense/Embrafilme. 1998.

Ramos, Fernão. “O Que É Documentário?” in Ramos, Fernão e outros (org.). Estudos de Cinema 2000 – SOCINE. Porto Alegre, Sulinas, 2001.

REBATEL, Henry. “Un paradis á exploiter” in *Le regard du Jaguar*. Rennes. Éditions Ouest-France, 1991

REBOLLO, Maria A. e DINIZ, Julio Monteiro (org). “História y cine: realidade, ficción y propaganda”. Madrid. Complutense. 1995.

ROLLEMBERG, Denise. “Exílio: entre raízes e radares”. RJ. RECORD. 1999.

ROLLEMBERG, Denise e AZEVEDO, Cecilia e BICALHO, Maria Fernanda Baptista e QUADART, Samantha Viz e KNAUSS, Paulo (org.) “Cultura Política: memória e historiografia”. Editora FGV. Rio de Janeiro. 2009

ROSENSTONE, Robert. “I like writting history with lighting: film historique/ verité historique” apud MULLER, Raphaël & WIEDER, Thomas. “L’Histoire par le cinéma”: première séance – 05 de Novembro de 2003 – questões, problèmes, enjeux.

ROSENSTONE, Robert. “El Passado en imagens”. Editora Ariel. Barcelona.

SALEM, Helena. “O navegador das estrelas”. ROCCO. 1997.

SALIBA, Elias Thomé. “História e Cinema: a narrativa utópica no mundo contemporâneo”. Lições com Cinema. São Paulo. v.2.n.2. Pag.61-82.

SALIBA, Elias Thomé. “Imagens e representações sociais: reflexões sobre o uso e consumo das imagens” in BITTENCOURT, Circe (org). *O saber histórico na sala de aula*. 5.ª edição. São Paulo. Contexto 2002. V., p117-127

SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org). “História & Imagens. 1. ed. Rio de Janeiro: Sete

Letras, 1998...: PPGH/Capes, 1998 v. 1. 280 p

SILVA, F. C. T. ; MARTINS, Ana Cecília . Jean Manzon: Retrato Vivo da Grande Aventura. 1. ed. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2007. v. 1. 204 p.

SILVA, Marcos A. “Memórias ou experiências dos saberes”. ? p.61-77

SIMIS, Anita. “Estado e Cinema no Brasil”. Editora Anablume. 2.^a edição. São Paulo. 2008

SIPE, San. “Media and Public History: the future of Oral History and moving Images”. Oral History Review. 19/1-2 (Spring fall, 1991)

SKIDMORE, Thomas. “Brasília: de Castelo a Tancredo”. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 2004

SOUZA, José Inácio de Melo. “Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema”. São Paulo. SENAC. 2004.

SOUZA, Maria Inêz Salgado de. “Os empresários e a educação: o Ipês e a política educacional após 1964”. Petrópolis. Vozes. 1981

STEEDMAN, Carolyn. “Dust: the archive and cultural history”. New Brunswick. Rutgers University Press. 2002.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). “Documentário no Brasil: tradição e transformação”. São Paulo. Summos Editorial. 2004

TOMAINI, Cássio dos Santos. “Janela da Alma: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário”. São Paulo. Annablume/FAPESPE. 2006.

VIANNA, Luís Werneck. “A classe operária e a abertura”. SP. CERIF. 1983

VIANY, Alex. “O processo do cinema novo”. Editora Aeroplano. 1999 ?

WINSTON, Brian. *The Documentary Film as Scientific Inscription*. in Renov, Michael (org). “Theorizing Documentary. Routledge”. Nova York, 1993

XAVIER, Ismail. “A experiência do cinema”. Rio de Janeiro. Graal. 1991

ANEXOS



, 24 de fevereiro de 1984

292/84-SO/DCDP

a: Diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas

: Senhor Representante da Eletrofilmes Ltda.

: faz comunicação

Senhor Representante:

Comunico a V.Sa. que o pedido protocolado sob o nº 001.353/84, de interesse de Saliban Produções Cinematográficas e referente ao filme "Jango", se acha prejudicado pela liberação do filme em caráter definitivo, o que possibilita sua exibição no Festival de Gramado.

Atenciosamente,

SOLANGE MARIA TEIXEIRA HERNANDES
Diretora da DCDP

DPF - D.C.P.
RECEBI O ORIGINAL EM 27-02-84
NOME OSVALDO EDUTINHO DE CAMPOS
ASSINATURA <i>Campos</i>
CÉDULA DE IDENTIDADE Nº 415420
EXPEDIDA POR 558/DF
CITAÇÃO 28-9-73



A-13675

CINEMA

35-COLORIDO

J A N G O

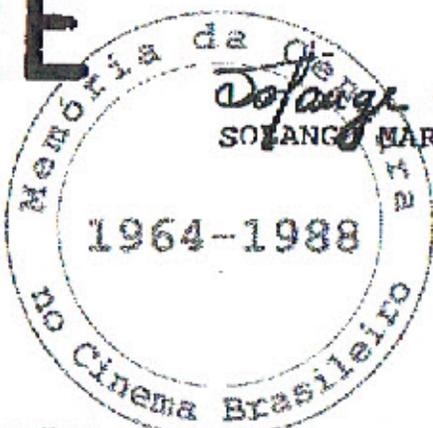
J A N G O

SILVIO TENDLER

24 DE FEVEREIRO DE 1989

24 DE FEVEREIRO DE 1984

LIVRE



Solange M. F. Hernandez
SOLANGE MARIA TEIXEIRA HERNANDES

A-13675

J A N G O

3223

CALIBAN - PRODUÇÕES CINEMATÓGRÁFICAS LTDA. * BRASIL *

LIVRE: LIVRE PARA EXPORTAÇÃO.

RECEBEMOS 01 CERTIFICADOS

Em 24.02.84

[Signature]

[Signature]

24 DE FEVEREIRO DE 1984

NEI DE OLIVEIRA

SC - SEÇÃO DE PROJEÇÃO

(A) Recebemos o material abaixo:

FILME: 01 12 PARTES 26 LATAS

TRAILER: _____ PARTES _____ LATAS

AV. TIL: _____ PARTES _____ LATAS

_____ PARTES _____ LATAS

SOM: _____

DF. 21 / 02 / 1984 17 _____
Func. Responsável

(B) **CONDIÇÕES DA PELÍCULA**

NOVA ESTADO

Metragem constatada: _____ mts

Cortes efetuados: _____ mts

Em condições de exibição? _____

DF. ____ / ____ / 19 ____
Ch. Seção Projeção

SC - SEÇÃO DE EXPEDIENTE

Contido por: _____

DF. ____ / ____ / 19 ____

Antonio Martins Gonçalves
 Max. 2.000.000
 DCDP
 Sec. de Expediente

SERVICÓ DE CENSURA

À consideração do Senhor Diretor da DCDP,
 tendo em vista tratar-se de _____ para
 a qual os senhores propõem a classificação
 de _____

Brasília - DCDP de 02 de 19 84

ARQUIVO

Natureza: Censura

Já liberada? nao

Documentação: em ordem

OBS: _____

DF. 22 / 02 / 1984 17 _____
Walter de Oliveira
 Chefe do Arquivo DCDP
 C/Seção de Arquivo

1964-1988

Arquivo de Censura

Brasil

SC - SEÇÃO DE CENSURA DE CINEMA

(A) **PROGRAMAÇÃO**

Tec. Cens.: _____

Tec. Cens.: _____

Tec. Cens.: _____

DF. ____ / ____ / 19 ____

Emita (m)-se 01 _____
Programador certificado(s) de

(B) acordo com o requerimento de Censura
 e com a classificação: livre para menores de
16 anos, 3 cortes.

Obs: livre p/ todos

Brasília-DF de 02 de 19 84

Sergio P. de Oliveira
 Chefe de Seção DCDP

DF. ____ / ____ / 19 ____
Ch. Sec. C. Cinema

DIRETOR DA D. C. D. P.

LIBERE-SE

na forma do parecer

Em 24 / 02 / 19 84

M. T. Fernandes
 M. T. Fernandes
 Diretor da DCDP

Eleto filmes Ltda

Registrada na DCDP sob n.º 028
CLN. 902 Bicoy E. Lote 107/9 Fone 220 1020 Brasília D.F.
Inscrição C.C.M.F. N.º 0014.220/000-20 Inscrição G.D.F. N.º 020.441.0

Representando de
CALIBAN PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA

Sede em:
RUA, SENADOR DANTAS, 75-RIO DE JANEIRO-RJ

A-13675
Form ANNUP

PROT. 7/80

PROT. 7/80

PROT. 7/80

Umo. Sr. Diretor da DCDP/DPE/DF

O infra assinado vem requerer a V. Sa., para o filme abaixo,

CENSURA

CLASSIFICAÇÃO PRETENDIDA LIVRE

IDENTIFICAÇÃO

TÍTULO EM PORTUGUÊS: **J A N G O**

TÍTULO ORIGINAL: **J A N G O**

TÍTULO DA SÉRIE:

PAIS DE PRODUÇÃO: **BRASIL**

PRODUTOR: **CALIBAN PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA.** REG. DCDP N.º

DIRETOR: **SÉLVIO TENDLER**

PROPRIETÁRIO: **CALIBAN PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA.**

EMPRESA DISTRIBUIDORA: **REG. DCDP N.º**

ATORES PRINCIPAIS: **DOCUMENTÁRIO**

CARACTERÍSTICAS

	LONGA METRAGEM	CURTA METRAGEM	TRAILER	AVANT TRAILER	
DIFUSA	35 mm				
TV? (SIM, NÃO)	não				
PRNTD/BRANCO	não				
COLORIDO	sim				
METRAGEM	3.223 m				
N.º DE CÓPIAS	U M A.				
N.º DO CERT. ANTERIOR					
N.º DO CERT. (para uso DCDP)	A-13675				

Brasília, DF, 21 / FEVEREIRO / 1984

Clayton
ELETO FILMES LTDA.



PARECER Nº 1978, 84

TÍTULO: "JANGO"
35 mm. - 120

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
LIVRE PARA EXPORTAÇÃO

Produção: CALIBAN

Os outros dados estão coincidentes com o processo.

O filme "JANGO" documenta a vida pública de João Goulart, desde o tempo em que foi ministro do governo de Getúlio Vargas, até a sua morte, passando pela Vice-Presidência e Presidência da República. O período em que foi presidente foi marcado pela instabilidade e pela convulsão social, sendo ele deposto antes do término do mandato. A seguir, o País viveu um período de relativa tranquilidade, voltando, depois, a conviver com a revolta popular, as passeatas e as greves. Enquanto isso, Jango vivia o seu exílio na Argentina, acalentando a idéia de retornar ao Brasil. Sua morte, porém, ocorreu antes que isso acontecesse.

Este documentário enfoca um período bastante recente da história do Brasil. Alguns pontos principais são realçados: a intromissão norte-americana em assuntos internos do País, quer isolando o governo legitimamente constituído, quer alimentando com recursos e outros apoios as forças que lhe eram contrárias; os problemas enfrentados pelo País, durante o governo de Jango não tiveram solução no período entre sua deposição e sua morte em 1976; o Presidente, a despeito de contar com apoio popular, não tinha liderança nem respaldo político para enfrentar os problemas que se cercavam.

O filme procura estar fiel aos acontecimentos, contando com farta documentação de imagens e som o depoimento de pessoas que participaram deles ou que os presenciaram, independentemente de serem a favor ou contra o Presidente, o que denota uma certa isenção por parte dos realizadores da obra cinematográfica.

Algumas cenas de violência, como a visualização do corpo ferido de Che Guevara, não chegam a causar muito impacto, por serem mostradas em preto e branco.

A película tem um grande interesse histórico e se destina a quantos se interessam em conhecer o nosso passado, independentemente da idade.

Nada impede que seja liberado sem restrição.

Brasília-DF, 24 de fevereiro de 1984.

Handwritten signature
Matr.: 341584

Handwritten signature
Matr.: 249014

Handwritten signature
Matr.: 2.405.306



A-13675

CINEMA

35-COLORIDO

J A N G O

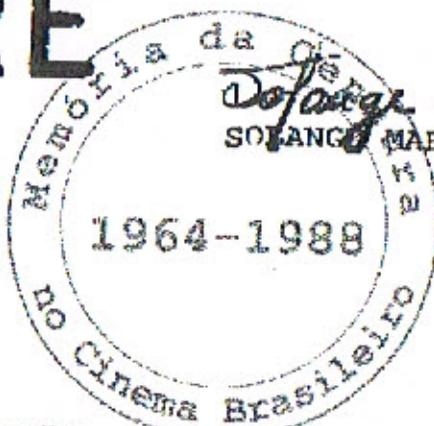
J A N G O

SILVIO TENDLER

24 DE FEVEREIRO DE 1989

24 DE FEVEREIRO DE 1984

LIVRE



Solange M. F. Hernandez
SOLANGE MARIA TEIXEIRA HERNANDES

A-13675

J A N G O

3223

CALIBAN - PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA. * BRASIL *

LIVRE: LIVRE PARA EXPORTAÇÃO.

RECEBEMOS 01 CERTIFICADO

Em 29 de 02 de 84

[Signature]

[Signature]

24 DE FEVEREIRO DE 1984

NEI DE OLIVEIRA



À Sra.
 Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas
BRASÍLIA - DF

Caliban
 Produções Cinematográficas
 Rua Senador Dantas
 Nº 75 sala 2406
 Tel. 268 4861

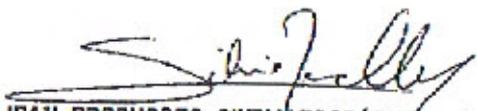
Referências: . Requerimento de "CALIBAN PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS"
 de 06 de fevereiro de 1984.
 Ao: Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas
 SR/RJ.
 . Of. nº 90/84-SCDP/SR/DPF/RJ em 13 de fevereiro de
 1984.
 . Assunto: Autorização Especial para exibição da PE
 lícula "JANGO" a 35 mm, longa metragem, Direção de
 Silvío Tendler, no "FESTIVAL DE CINEMA DA CIDADE DE
 GRAMADO", Rio Grande do Sul.

Prezada Senhora,

Vimos pela presente solicitar a V.Sa., reconsiderar a
 decisão do Serviço de Censura de Diversões Públicas -
 RJ, nos termos da referência em anexo.

Por oportuno, manifestamos a V.Sa., nosso entendimento
 de que a reconsideração dessa decisão tem o sentido
 de restabelecer o direito inalienável da reflexão so-
 bre a história de nosso país e sua conseqüente difusão.
 Direito esse que uma vez cerceado, compromete a liber-
 dade de pensamento e de expressão, bases de uma socieda-
 de de caráter livre e democrático.

Atenciosamente.


 CALIBAN PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LIDA.
 CGC 27.651.181/0001-72

u. a. j.
 HÉLIO PAULO FERRAZ - Co-produtor



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Ofício nº 90/84-SCD /SR/DPF/RJ

Em 13.02.84

Da Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas

Endereço Rua Edgar Gordilho s/nº - P. Mauá

Ao Sr. Responsável pela CALIBAM PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA.

Assunto Comunicação (faz)

Prezado Senhor:

Vimos comunicar a V.Sª que foi negada, por este SCDP/SR/RJ, a autorização especial, conforme requerimento protocolado sob o nº 1949-A de 06.02.84, para que o filme intitulado " JANGO ", 35MM, a cores, longa metragem, com direção de SILVIO TENDLER e produção CALIBAM PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS, participasse do FESTIVAL DE CINEMA NA CIDADE DE GRAMADO, Rio Grande / do Sul, a ser realizado no mês de março do corrente ano.

Na oportunidade, enviamos nossos protestos de estima e consideração.



Maria Helena da Costa Medeiros

MARIA HELENA DA COSTA MEDEIROS

CHEFE DO SCDP/SR/DPF/RJ.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS S.2/DPF/AC



Parâcer nº : _____

Data : 09 de fevereiro de 1981Título : " TANGO "~~LIBERAÇÃO PARA O FESTIVAL DE GRAMADO~~Autor : SILVIO TENDLERGênero : DOCUMENTÁRIO POLÍTICOClassificação Etária 10 ANOS - COM CORTESJustificativa da Inadmissibilidade TEMÁTICA ADULTA - CONTROVÉRSIA POLÍTICA

Documentário político sobre a vida do ex-presidente João Goulart, desde a participação no governo Getúlio Vargas até sua morte no exílio, em 1976, no Uruguai.

O filme realça a figura do ex-presidente, retrata a vida política do Brasil dos anos 60, bem como narra todos os revezes e incompreensões que sofreu, através de filmes, fotografias, fitas gravadas, artigos jornalísticos e depoimentos de personalidades da época, favoráveis e contrárias a sua conduta política.

A película não apresenta encenações com atores, sendo os depoentes personalidades como: Ministro Afonso Arinos, Jornalista Raul Ryff, General Antônio Carlos Marici, Governador Leonel Brizola, ex-presidente da UNE Aldo Arantes, Gregório Bezerra, Francisco Julião, Socióloga Maria Vitória Benevides, Brigadeiro Francisco Teixeira Economista Colso Furtado, Deputado Boonyava Cunha, Senador Magalhães Pinto, Jornalista Marcos Sá Correia, Frái Beto e Denise Goulart.

Acompanhando as cenas, é feita simultaneamente narração em voz off, que esclarece sobre as imagens apresentadas, fazendo comentários sempre partidários à conduta político-governamental da época e apontando seus opositores. Neste sentido o filme apresenta /

..... SEGUE

Arigold
Arigold
T. CENSURA - S.2/DPF/AC
1981



SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS S/DPE/RJ

PARECER Nº _____ DATA: 09 de fevereiro de 1984TÍTULO : " JANGO "LIBERAÇÃO PARA O FESTIVAL DE GRAMADOAUTOR: SILVIO TENDLERGÊNERO: DOCUMENTÁRIO POLÍTICOCLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 ANOS COM CORTESJUSTIFICATIVA DA IMPROPRIEDADE: TEMÁTICA ADULTA - CONTROVÉRSIA
POLÍTICA

... CONTINUAÇÃO ...

Neste sentido o filme apresenta em certas passagens, conotação Irônica, de forma desprezenciosa, porém desrespeitosas às Forças Armadas e ao movimento revolucionário de 64, pelo que sugiro / cortes em trechos da narração em OFF, cumprindo-se o que dispõe o Dec. 20.493/46 em seu art. 41 itens D e G.

Corte 1º rolo - Renúncia de Jânio Quadros, foto ladeado por Oficiais Militares. CORTE EM VOZ OFF " ACOMPANHADO DAS FORÇAS OCULTAS QUE O LEVARAM A RENÚNCIA" (referência desprestigiada)

Corte 3º rolo - Almoço de Jânio com oficiais e ministros no Rio de Janeiro. CORTE EM VOZ OFF " EMBORA JA SE PREPARASSE A DEPOSIÇÃO DO PRESIDENTE? TODOS JURARAM-LHE FIDELIDADE" (conota desrespeito e trição das Forças Armadas)

Corte 3º rolo - Sequência da posse de Jango. CORTE EM VOZ OFF: " REFERÊNCIA A UMA TAL OPERAÇÃO MOSQUITO? QUE PRETENDIA DERRUBAR O AVIÃO QUE LEVARIA J. GOULART A ASSUMIR A PRESIDÊNCIA COM IMPLICAÇÕES À PESSOA DO GEN. ERNESTO GEISEL; (corte in Totum da referência citada)

Tendo em vista as profundas considerações políticas e históricas e seguidos os cortes sugeridos, opino pela liberação com a impropriedade para menores de 18 anos.

[Handwritten signature]
 Comissão de Censura de Filmes
 Rua ...
 Rio de Janeiro

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS S/DEP/RJ



PARECER Nº _____

DATA: 13.12.1984

TÍTULO: "JANGO"

AUTOR: SILVIO TENDLER

GÊNERO: FILME - SONORO - 35 mm

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: V E T A D O

JUSTIFICATIVA DA IMPROPRIEDADE: _____

O filme em questão enfoca passagens da vida política e também alguns flashes da vida particular de João Goulart.

O filme inicia-se com a visita de Jango a China quando vice-presidente ~~da~~ retroage e mostra a disputa da presidência entre o Marechal João Goulart e Jânio Quadros/Milton Campos com a vitória da sigla Jan/Jan, as viagens de Jango à China e Rússia, a renúncia do presidente, a luta pela manutenção da legalidade garantindo a posse de Jango, a pendência do governo para a ~~Associação~~ ~~1964-1968~~, as passeatas, os comícios, conflitos e divergências que começam a surgir, as reuniões com militares e autoridades tentando solucionar os problemas que cada vez mais ~~se agravam~~ ~~uma~~ queda com a revolução de 64 daí prossegue mostrando os conflitos de 68, com cenas fortes de pessoas ensanguentadas, o enterro do estudante morto em uma das confusões, faz referências a guerrilhas, sequestros mostra Che Guevara morto assim como também Marighella, nas cenas finais aparece Castelo Branco dizendo que respeitaria a Constituição.

O filme é um documentário no que diz respeito às imagens, reais, retiradas de arquivo.

São prestados no decorrer do filme depoimentos de variadas personalidades (citadas na sinopse) falando, nos dias de hoje, dos acontecimentos relatados.

O problemático que achei foi no que concerne a montagem das referidas imagens. O diretor deixou claro, com a maneira com que amou o filme e com a narração sempre sarcástica em certos casos e exaltante em outros, o desejo de achincalhar os militares e a revolução. Não usou absolutamen

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS S/DPT/RJ



PARECER Nº _____ DATA: 13.02.1984

TÍTULO : "JANGO" _____

AUTOR: SÍLVIO TENDLER _____

GÊNERO: FILME - SONORO - 35mm _____

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: _____

JUSTIFICATIVA DA IMPROPRIIDADE: _____

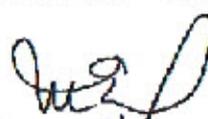
- continuação -

te de imparcialidade, negou que a revolução estivesse em 64 sendo realmente almejada e que tenha sido considerada uma vitória naquela época para a maioria dos brasileiros, debochou das passeatas realizadas no Rio e São Paulo, negando seu sucesso. Enfim foi tendencioso, não teve o suficiente despojamento de suas tendências, suas animosidades para simplesmente narrar os fatos passados sem distorcê-los. Deixou-se levar pelo atual clima anti-revolucionário para fazer uma propáganda de suas idéias. Não houve distanciamento suficiente para uma análise serena dos tempos apresentados.

A narração é irônica e debochada ofendendo autoridades ainda atuantes e apresentando como verdadeiros fatos que realmente não sei se o são. Exemplos: Imagem - militares ao lado de Jânio - Narração: ("Jânio acompanhado das forças ocultas que o levaram a renunciar"). "Geisel desbaratou a operação Mosquito que deveria fazer explodir o avião em que Jango viajava".

Considero a exibição do filme totalmente inadequada no momento político presente, achando-o feito de encenação para um acirramento de ânimos, visando a tumultuar o já conturbado cenário político brasileiro. A figura-título (Jango) é utilizada para propáganda de forças de novo atuantes no cenário nacional, procurando reacender as cenas polêmicas que levaram a sociedade ao choque de 1964.

(Dec. Lei 20.493/46 - Art. 41 - itens d e b)


 Set. Maria Elizabeth Miranda
 Sec. Censura - SCDP/SR-R
 Mat. 022.281


 Set. Eliane Maria Costa de Faria
 J. Censura - SCDP/SR/RJ
 Mat. 2.418.890

dez-8

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE FILMS

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: MARILIA ALVIM
PROFISSÃO: CINEASTA
INSTITUIÇÃO: EMBRAFILME E ESTUDO PESQUISA
ENDEREÇO: Praia de Botafogo 528-1308 A
TELEFONE: 541-6605 Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: OCORRENCIAS DE SETEMBRO
de 1963 a Abril de 1964

FINALIDADE DA PESQUISA :
complemento para o filme de
lousa metragem "1º de Abril Brasil"

ASSINATURA DO USUÁRIO: [Handwritten Signature]

RIO DE JANEIRO, 4/12/87

Paulo Paulo Aguiar

Fita 52 — CSI VOL. 3 Nº 4.2 — (690) (1952)

Ministério da Educação e Cultura Simões Rêgo sobre
alunos componentes do "Bali da Juventude", no Palácio da
Educação, DF.

Fita 52 — CSI VOL. 3, Nº 4.2, — (696) 1952

Passo de nome diretoria da Associação de Ex-alunos do
Colégio Pedro II.

AT Nº 38 — fita 52 — (1033)

Admissão no Pedro II.

CSI Nº 41/55 — fita 55 — (1482) (Café Filho)

Encargos da Casa do Professor

CSI Nº 21/57 — fita 56 — (1298)

Encargos do 1º Fests Nacional dos Estudantes, na Praça
da Rússia, p. 21. 34.

CSI Nº 13/57 — fita 56 — (1522)

Colégio Pedro II. Solenidade de aniversário das escolas.

Atos: Pedro Calmon. Mús.: Cláudio Santoro

CSI Nº 105 — fita 14 — (1221)

Representação universitária entregue memorial de representação
recomendando ao Dr. Costa e Silva, no Palácio Catimbanos.

OBSERVAÇÕES:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

1113.37

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: DANLO BEZAR DE AZEVEDO

PROFISSÃO: PESQ.

INSTITUIÇÃO: ICONOGRAFIA

ENDEREÇO: R. ASSUNÇÃO 174 CASA 1

TELEFONE: 026-8489 Resid.: Trab.:

TEMA PESQUISADO: IPES / UNE / ESTUDANTES / GREYES /
JK / REVOLUÇÃO DE 64 / AI-5 / ANISTIA / DIRETAS

FINALIDADE DA PESQUISA: PROGRAMA SOBRE A UNE
PARA A TV CULTURA

ASSINATURA DO USUÁRIO: 

RIO DE JANEIRO, 20/07/87

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

- set. out - novembro -

coorencias gerais - sociais -
políticas importantes - MARCANTES
(desfile de 7 de setembro

e os governantes - Rio e Brasília)

MISSES do ANO

Show de Musica Moderna

Dezembro Passagem de ano no
Janeiro Rio

fevereiro - Carnaval de Rua Bairro Municipal
Hano

Passeatas de "Reformas de Base
Comício da Central
Marcha da Família
(organizada Cleonora Mendes de Barros)"
Marcha da Vitória

e tudo o mais que conseguiu
da época.

"Publicidade do Governo Democrático
(exposição de outros que reproduz a relação EUA x Brasil)

- Platéia apreciando muito.

OBSERVAÇÕES:

JULHO/86

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Alvaro Augusto Ramos
PROFISSÃO: Roturista
INSTITUIÇÃO: Meta Video Ltda.
ENDEREÇO: Av. Erasmo Braga 227 cx 404
TELEFONE: 2222374 Resid.: () Trab.:
TEMA PESQUISADO: Seitor Villa-Lobo

FINALIDADE DA PESQUISA: Programa de T.V.

ASSINATURA DO USUÁRIO: Alvaro Augusto Ramos

RIO DE JANEIRO, 7/7/86

DOCUMENTOS CONSULTADOS: Linejornal Informativo
Vol II, nº 37 e Linejornal Informativo
Vol III, nº 9.

OBSERVAÇÕES: Programa p/ TV Cultura - SP. Os documentos
requeridos foram em suporte magnético (fitas U-1000)

OCT. / 86

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Cine e Vídeo

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Andréa Falcão e Ana Amora

PROFISSÃO: HISTORIADOR DA ARTE

INSTITUIÇÃO: RIO ARTE - Corredor Cultural (285-5344)

ENDEREÇO: RUA TRINTEIRA DE FEVERO, 47 - 201

TELEFONE: 267-1489

Resid.: () Trab.: ()

TEMA PESQUISADO:

FINALIDADE DA PESQUISA:

Transformações urbanas do centro da cidade. (1900-1986) - Realização de um vídeo para o Corredor Cultural, tendo como base a apresentação dos grandes projetos que transformaram o ^(*)centro da cidade ^(*)o espaço urbano)

ASSINATURA DO USUÁRIO:

RIO DE JANEIRO, 07/10/86

(Por telefone)

atendimento: 19/03/87

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

OBSERVAÇÕES: documentos copiados BH nº 143 / BH nº 171 /
BH nº 179 / CJ 1063 nº 39.

NOV. 87

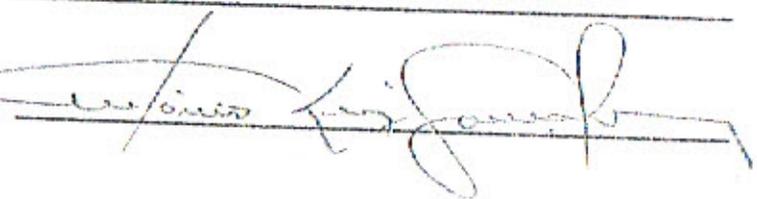
MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: ANTÔNIO LUIZ GONÇALVES
PROFISSÃO: DIRETOR. ESCOLA -
INSTITUIÇÃO: FUNDAÇÃO NACIONAL DO BEM ESTAR DO MENOR
ENDEREÇO: RUA AMÉRICO DE MACÊDO 134 - CARAMBU
TELEFONE: 035-341.1322 Resid.: () Trab.: (X) M.G.
TEMA PESQUISADO: REPORTAGEM SOBRE ESCOLA
WENCESLAU BRAZ

FINALIDADE DA PESQUISA : VIDEOTECA DA FUNABEM

ASSINATURA DO USUÁRIO:



RIO DE JANEIRO, 11/NOV/87

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

Df. N.º 260

OBSERVAÇÕES:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: CELIO REGINALDO MOURIRA PIMENTEL.
PROFISSÃO: PRODUTOR INDEPENDENTE.
INSTITUIÇÃO: _____
ENDEREÇO: R. Beneditinos 13 / 11º and.
TELEFONE: 2338982. Resid.: () Trab.: (X)
TEMA PESQUISADO: S. Gonçalo.

FINALIDADE DA PESQUISA : PARA REALIZAÇÃO DE UM
FILME 16 MM. DOCUMENTARIO SOBRE S. Gonçalo
COM OBJETIVO DE ESTUDO SOCIO - ECONOMICO
e do político local Joaquim Lavourea.

ASSINATURA DO USUÁRIO: Celio Pimentel.

RIO DE JANEIRO, 21/09/87:

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

LISTA Nº 20/20

CGI Nº 38/20

OBSERVAÇÕES:

S/d

SERVICO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: EMANUEL RATO ALVES

PROFISSÃO: PROFESSOR DE 2ª GRAU

INSTITUIÇÃO: COLÉGIO MAXIMILIANO E COLÉGIO ST DE URSULA

ENDEREÇO: _____

TELEFONE: 263.3747 R 41 Resid.: () Trab.: (x)

TEMA PESQUISADO: CONTÉÚDO E/OU CONTEÚDOS REFERENTES A
CURSOS JUDICIAIS DO ANSI.

FINALIDADE DA PESQUISA: PROMOÇÃO DE CURSOS "SÉRIAS DO
DIREITO" NA ESCOLA

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

RIO DE JANEIRO,

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: GUARIM DE LORENA CHAPADAPROFISSÃO: Produtor de vídeoINSTITUIÇÃO: Independente / MultivideoENDEREÇO: Rua Marquês de Abrantes, 26/509TELEFONE: 222-6290 (multivideo) Resid.: Trab.: TEMA PESQUISADO: O desenvolvimento econômico brasileiro e seu
esforço de independência em relação aos produtos multinacionais.FINALIDADE DA PESQUISA: Realização de um vídeo

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

RIO DE JANEIRO, 16/mar/86

março 87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO CINE E VÍDEO

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: JAIRO MANUEL LOURENÇO REZENDES
PROFISSÃO: HISTORIADOR
INSTITUIÇÃO: CENTRO CULTURAL CÂNDIDO REZENDES / TVE
ENDEREÇO: R. ENG.º ROBERTO LIMA 67/302 VILA DA PENHA
TELEFONE: 391 61 94 Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: Motor de Arranque: A Indústria
Autovehiculística no Brasil

FINALIDADE DA PESQUISA: REALIZAR UM VÍDEO SOBRE
O TEMA PARA O PROJETO "MEMÓRIA NINA". ES-
SE PROGRAMA IRÁ AO AR NA 1.ª DE MARÇO ÀS
21:20 hs, NA TVE.

ASSINATURA DO USUÁRIO: Jairo Manuel Lourenço Rezende

RIO DE JANEIRO, 30 MARÇO 1987

DOCUMENTOS CONSULTADOS: ✓ - GJ [Nº 136] (Fita 16) - 1569
tempo 1'10"

- AT [Nº 38] (Fita 52) - 0995 -
tempo 50" (só em VHS)

- O motorista ✓ (Fita 23) - 0585 -
tempo 10'50"

- GJ [Nº 140] (Fita 26) - 0781 -
tempo 1'45"

- [Jingles] ✓ (Fita 29) - 0673 -
tempo 1'

- BH Nº 276 ✓ (Fita 50) - 0769 -
tempo 40"

- BH Nº 277 ✓ (Fita 50) - 0832 -
tempo 50"

- ~~BH Nº 278~~

OBSERVAÇÕES:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO CINE E VÍDEO

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

Jun. 87

NOME: JAIOME MANUEL LOURENÇO MENDES

PROFISSÃO: HISTORIADOR

INSTITUIÇÃO: CENTRO CULTURAL CÂNDIDO MENDES | TVE

ENDEREÇO: R. JOANA ANGÉLICA 63 (Inst.)

TELEFONE: 3916194 Resid.: Trab.:

TEMA PESQUISADO: TRANSMIÇÃO, TUEURU, ITAIPU, ENERGIA

NUCLEAR - ANGRA, OUTROS PROJETOS NA AMAZÔNIA FERROVIA

DO AÇO, CAMPANHA DO JUDISMO

FINALIDADE DA PESQUISA: REALIZAÇÃO DE UM SEMINÁRIO "ECOLOGIA"

PARA O PROJETO MEMÓRIA VIVA, A SER EXIBIDO NA TVE NO DIA

3/7/88 às 21:20h. "PROGRAMA MEMÓRIA VIVA" - ECOLOGIA.

ASSINATURA DO USUÁRIO: Jaiome Manuel Lourenço Mendes

RIO DE JANEIRO, 25 DE JUNHO DE 1987

dez. 87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA -- ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO 1 DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: José Antonio Ribas Soares.
PROFISSÃO: Estagiário de História.
INSTITUIÇÃO: IPHAN-Rio
ENDEREÇO: Centro Administrativo 325 do Rio de Janeiro, Cidade Nova.
TELEFONE: 2236117-R-2695 Resid.: () Trab.: (X)
TEMA PESQUISADO: Praca Uruguá - Projeto Uruguá da Baieira.
Ponte do Rio - encontro chusca de túneis /

FINALIDADE DA PESQUISA : Reservecas Históricas, cultural
da Praça Uruguá

ASSINATURA DO USUÁRIO:

José Antonio Ribas Soares

RIO DE JANEIRO, 02 de Dezembro de 87.

DOCUMENTOS CONSULTADOS: G.F. VOL. 3 n.º 23 (1933) - "Pereira da
Pereira da Silva, Visão do ministro da Marinha [Alfredo
Pereira de Sousa Lima] V. 2 -> sobre a terminação da
construção do porto [1952]
Tempo: 1:22"

OBSERVAÇÕES:

18
S/d

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA -- ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: José Carlos Campos Bugarin (Bayer do Brasil S.A.)

PROFISSÃO: Geógrafo

INSTITUIÇÃO: Bayer do Brasil S.A.

ENDEREÇO: Estr. Boa Esperança, 650 - Nova Iguaçu

TELEFONE: 461-2427 Resid.: () Trab.: (X)

TEMA PESQUISADO: MINERAÇÃO NO BRASIL E PRESERVAÇÃO DO MEIO AMBIENTE.

FINALIDADE DA PESQUISA: A MATERIAL INFORMATIVO PARA COMPLEMENTAÇÃO DE REUNIÃO DE PESSOAL DO GRUPO BAYER DE MINERAÇÃO.

ASSINATURA DO USUÁRIO: 

RIO DE JANEIRO,

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

OBSERVAÇÕES:

O acumulante só queria "planos antigos"
e não reportagens, da época atual. Nosso acervo
moderno é na maioria completo e contém várias reportagens
variadas. Como assim foi-lhe mostrado alguns materiais
que pelo lado de cima do arquivo, foi negativas

Betty 12/4

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE CINE E VÍDEO

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: JAIPE RENDES

PROFISSÃO: HISTORIADOR

INSTITUIÇÃO: CENTRO CULTURAL CÂNDIDO RENDES

- ENDEREÇO: R. JOANA ANGÉLICA

TELEFONE: _____ Resid.: () Trab.: ()

TEMA PESQUISADO: INFORMÁTICA

FINALIDADE DA PESQUISA : MATERIAL PARA A REALIZAÇÃO
DO VÍDEO SOBRE INFORMÁTICA A SER EXIBIDO NA
TVE

ASSINATURA DO USUÁRIO: Jaipe Rendes

RIO DE JANEIRO, 08/9/87

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

✓ BII N° 3 - Fila 32 - (1510) - 2'

✓ BII N° 40 - Fila 35 - (619) - 2' 30"

- BII N° 44 - Fila 35 - (1036 ~~1097~~) - 2'

✓ BII N° 62 - Fila 36 - (1040) - 1'

- BII N° 64 - Fila 36 - (1174) - 1'

✓ BII N° 77 - (Fila 37) (891) - 1'

✓ BII N° 114 - (Fila 39) - (1011) - 1' 30"

✓ BII N° 172 - Fila 43 - (1067) - 4'

✓ BII N° 206 - Fila 45 - (1505) - 1' 30"

✓ BII N° 227 - Fila 47 - (656) - 1' 30"

INTS - Fila 22 - (692)

OBSERVAÇÕES:

10 maio/87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO CINE E VÍDEO

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: LILOYE BRIGITE BOUBLI

PROFISSÃO: FOTÓGRAFA/DOCUMENTARISTA

INSTITUIÇÃO: CENTRO DE PRODUÇÃO CULTURAL E EDUCATIVA / UNIV. DE BRASÍLIA

ENDEREÇO: CAMPUS UNIVERSITÁRIO - ICC NORTE - SUBSÓLO CP 15280-3

TELEFONE: 2446783 Resid.: () Trab.: (X)

TEMA PESQUISADO: CENTRO-OESTE: MARCHA PARA O OESTE; EXPEDIÇÃO
LONCADOR XINGU (1943-44...) Chefiado pelo cel. Flebiano de
Matos Vanique, coordenador da Mobilização Econômica - Ministério
Gaud. Alberto; FUNAÇÃO BRASIL CENTRAL; XAVANTINA, BARRA
DO GARCAS; SERRA DO LONCADOR; Rios Araguaia e Tocantins

FINALIDADE DA PESQUISA: Levantamento do material icono-
gráfico disponível para o banco de dados do Centro
de produção

ASSINATURA DO USUÁRIO: Liloye Brigitte Boubli

RIO DE JANEIRO, 13 de maio de 87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: MARGARETH CUNHA

PROFISSÃO: _____

INSTITUIÇÃO: RADIO MEC

ENDEREÇO: _____

TELEFONE: Al. 6328 / 258-8413 Resid.: () Trab.: (X)

TEMA PESQUISADO: Discurso de Juscelino Kubitschek
na inauguração de Brasília

FINALIDADE DA PESQUISA: _____

ASSINATURA DO USUÁRIO: (per telefone)

RIO DE JANEIRO, 29 / set. / 86

dez/86

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: PAULA JOHAS MARQUES

PROFISSÃO: ESTUDANTE - Escola de Comunicação - Jornalismo

INSTITUIÇÃO: UNIV. FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ENDEREÇO: Av. OSWALDO CRUZ 73 / 1602

TELEFONE: 5517223 Resid.: (X) Trab.: ()

TEMA PESQUISADO: imagens da UFRJ em geral, sua história, desde sua criação (1930) até hoje. A vida acadêmica - movimentos culturais, reportagens, congressos, aulas, fotos etc. Greves de estudantes, funcionários, professores. Construção de cada escola, construção do FUNDAÇÃO, posse de autores.

FINALIDADE DA PESQUISA: video sobre a UFRJ - - contendo sua história desde 1930 até hoje.

ASSINATURA DO USUÁRIO: Paula Johas Marques

RIO DE JANEIRO, 16 de dezembro de 1986.

Para dar embasamento histórico ao vídeo, seria interessante a inclusão de fatos históricos importantes desde 1930 até hoje, tipo: Golpe de 64, - a abolição da UNE (sede em congressos) Greves importantes, eleições, reformas no ensino de educação,

S/d

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: ISABEL MARTINS MOREIRA

PROFISSÃO: PRODUTORA DE TV

INSTITUIÇÃO: METAVÍDEO

ENDEREÇO: AV. ERASMO BRAGA 227 / 104

TELEFONE: 2210244

Resid.: () Trab.:

TEMA PESQUISADO:

FINALIDADE DA PESQUISA: ILUSTRAR O PROGRAMA ESPECIAL
VILLA LOBOS

ASSINATURA DO USUÁRIO: Isabel Martins Moreira

RIO DE JANEIRO,

DOCUMENTOS CONSULTADOS: _____

OBSERVAÇÕES: _____

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: PAULO L M TEIXEIRA

PROFISSÃO: PRODUTOR

INSTITUIÇÃO: INDEPENDENTE

ENDEREÇO: RUA IPIRANGA 107

TELEFONE: 2655635 Resid.: () Trab.:

TEMA PESQUISADO: CICLO DA BORRACHA

CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA

MIGRAÇÕES NORDESTINAS PARA AMAZONIA

/ II II PARA BRASÍLIA

FORTALEZA ANOS 40 E 50 - IMAGENS DA

CIDADE, EM GERAL, IMAGENS DE MIGRAÇÃO

FINALIDADE DA PESQUISA: PRODUÇÃO DO VÍDEO

ASSINATURA DO USUÁRIO: Paulo Luiz Martins Teixeira

RIO DE JANEIRO,



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: ALUISIO DIDIE REGINA ROCHA

PROFISSÃO: _____

INSTITUIÇÃO: BRASILIANA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

ENDEREÇO: _____

TELEFONE: 2260100 / 2461970 Resid.: (X) Trab.: ()

TEMA PESQUISADO: CEM DA BRUNIA 1961
Introdução (filme 37 mm)

FINALIDADE DA PESQUISA: Filme sobre o Brasil 1960
do governo do Brasil e o mundo

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

RIO DE JANEIRO,

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Maurício Eduardo Neves PachariasPROFISSÃO: ROTEIRISTAINSTITUIÇÃO: VIDEO-FILMES PRODUTORAENDEREÇO: Rua do Russel, 280/1ºTELEFONE: 285 2933 - 205 3998 Resid.: () Trab.: (X)TEMA PESQUISADO: ANOS 60 - COSUMES: MODA, CONCURSO
DE MISS, FUTEBOL, PROBLEMAS URBANOS DA CIDADE.FINALIDADE DA PESQUISA: Um VIDEOARTE SOBRE A OBRA
DO ARTISTA PLÁSTICO RUBENS GERRMANN.

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

RIO DE JANEIRO,

20/10/87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Gil de Moraes
PROFISSÃO: Militar - ST
INSTITUIÇÃO: ARQUIVO HISTÓRICO DO EXÉRCITO
ENDEREÇO: Rua Duque de Caxias, 25/6º andar
TELEFONE: 291-53-00 R/286 Resid.: () Trab.: (X)
TEMA PESQUISADO: Academia Militar das
Aquelas Negras
Academia Militar das Aquelas Ne-
gras e a participação do Presidente
Getúlio Vargas.
FINALIDADE DA PESQUISA: Atender pesquisadores
do Arquivo Histórico do Exército

ASSINATURA DO USUÁRIO: 

RIO DE JANEIRO, 17/07/87

Flaviano ou Kátia
542-4544

S/d

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: TANE DE ALENCOAR
PROFISSÃO: PESQUISADORA
INSTITUIÇÃO: TV EDUCATIVA
ENDEREÇO: MONTE ALEGRE, R. 3/301 - STA. TERESA
TELEFONE: 2243107 / 2212221 R. 26 m. 30 Resid.: (x) Trab.: ()
TEMA PESQUISADO: IMAGENS DE 1964/1965

FINALIDADE DA PESQUISA: ESPECIAL TVE

ASSINATURA DO USUÁRIO: Tane de Alencar

RIO DE JANEIRO,

10
maio/87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO CINE E VÍDEO

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: JAIRES MANUEL LOURENÇO REZENDES
PROFISSÃO: HISTORIADOR
INSTITUIÇÃO: CENTRO CULTURAL CÂNDIDO REZENDES / TVE
ENDEREÇO: R. JOANA ANGÉLICA 63 (INST.)
TELEFONE: 391 6194 Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: FUTEBOL E POLÍTICA

FINALIDADE DA PESQUISA: REALIZAÇÃO DE UM VÍDEO SOBRE O TEMA PARA O PROJETO MEMÓRIA, A SER EXIBIDO NA TVE DIA 12. JUN. 87 ÀS 21:20 HS "PROGRAMA MEMÓRIA VIVA" - Futebol e Política

ASSINATURA DO USUÁRIO: Jaires Manuel Lourenço Rezende

RIO DE JANEIRO, 19. maio. 1987

AGOSTO/87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Mary Angela

PROFISSÃO: Jornalista

INSTITUIÇÃO: TV-E

ENDEREÇO: Com. Fátima

TELEFONE: 221-0585/221-0648 Resid.: () Trab.: (X)

TEMA PESQUISADO: Campanha "Petrolão e Nosso" - 1952 (nov.)

3/10/53 (Associação da Petróleo), 202/1963 (Opulência desta monopólio estatal de refinaria...)

Jul/60 (Defesa do monopólio) - Imagens da época

FINALIDADE DA PESQUISA: Reportagem sobre o monopólio do petróleo

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

RIO DE JANEIRO, 12 de agosto de 1987

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

1. O governador da Guanabara Carlos Lacerda e o pres. da Petrobras Ademar de Oliveira, assinam acordo para construção do edifício-sede da empresa (CJIN: 4 - Fita 9 - 843)
2. Solenidade de diplomação de funcionários com 10 anos de serviço na Petrobras. (CJIN: 4 - Fita 9 - 851)
3. Um rei fabuloso. Desenho animado narrando a origem do petróleo e sua exploração. (CJIN: 10 - Fita 9 - 1315)
4. Presidente Castelo Branco visita duas marítimas da Petrobras no Rio de Janeiro Baiano - (Fita CJIN: 21 - Fita 10 - 630)
5. Pres. Castelo Branco inaugura o oleoduto Rio-Belefonte, nas comemorações do 12º aniversário da Petrobras (Fita 10 - CJIN: 31 - 1522)
6. Ministro Costa Cavalcanti em cerimônia de lançamento ao mar da plataforma "Petrobras I" no interior do Araripe, Itaipava - (Fita 13 - CJIN: 28 - 1224)
7. Pres. Costa e Silva inaugura as obras da indústria petroquímica União S.A., em São Paulo - SP. (11 de abril de 1969) - Primeira do gov. Abreu Sodré (CJIN: 136 - Fita 16 - 1560)
8. A Batalha do Petróleo - (Fita 18 - 428) 11569
9. Nem Inferno nem Paraíso - (Fita 23 - 741)
10. Periculis de Petróleo - (Fita 24 - 1087)
11. Atualidades Ag. Novas nº 23 (Goulart e novo esquema) (Fita 32 - 649)
12. Faço em concentração popular (AT nº 24 - Fita 32 - 719) e 728)
- 13 - CJIN: 19/57 (413)

OBSERVAÇÕES:

maio/87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO CINE E VÍDEO

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Leone Campos de Sousa

PROFISSÃO: moduladora

INSTITUIÇÃO: Fundação Roberto Marinho / TROPICO EVENTOS

ENDEREÇO: ~~Av. ...~~ Rua Dr. Otávio Kelly, 22/301

TELEFONE: 5716332/268794 Resid.: Trab.:

TEMA PESQUISADO: Construção de Brasília

FINALIDADE DA PESQUISA: Grêmios do Brasil -
Videotexto Fundação Roberto Marinho
e MINE

ASSINATURA DO USUÁRIO: Leone Campos de Sousa

RIO DE JANEIRO, 27/05/87

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

Fita 27 - fonte 920 (1') (NÃO se interessou)

Fita 56 - fonte 1211 (2') "

Fita 59 - fonte 540 (2') "

Fita 60 - fonte 130 (2') e fonte 692 (2')

Fita 61 - fonte 1358 (8')

Fita 61 - fonte 1454 (2') (NÃO se interessou)

ENCERRADO

OBSERVAÇÕES:

JULHO. 87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL

DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL

SEÇÃO Documentação Imagens
DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Anys Gielli Sartor Barbosa
PROFISSÃO: Atriz
INSTITUIÇÃO: Momento Filme e Som
ENDEREÇO: Marquês de Pinedo 46, Lapa, RJ
TELEFONE: 2056947 Resid.: () Trab.: (X)
TEMA PESQUISADO: Getúlio Vargas - (2º governo)
2ª Guerra Mundial

FINALIDADE DA PESQUISA: Filme documentário
sobre "A Revolução" - direção Zézerino Bulbul

ASSINATURA DO USUÁRIO: Anys Gielli Sartor Barbosa

RIO DE JANEIRO, 31 de julho de 1987

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

Fita 21 (1427)	FEB	(3:37 — 3:55:48)	20'
2) Fita 55 (641) (1751)	GV com Gregório	(4:01:30 — 4:02:23)	

OBSERVAÇÕES:

JUN. 87

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: LUCIANA VIGGIANI
PROFISSÃO: PRODUTORA ARTE
INSTITUIÇÃO: TU GLOBO
ENDEREÇO: LOPES QUINTAS 303-
TELEFONE: 294.57.82 Resid.: () Trab.: (X)
TEMA PESQUISADO: ANO 60 à 62 - 60 à 68
JOÃO GOULART-
Movimento de rua - manifestações
estudantis
FINALIDADE DA PESQUISA: novela nova das 20:00hs
"MANDALA" - texto de Dias Gomes -
direção Cecil Thiré

ASSINATURA DO USUÁRIO:

Luciana Viggiani

RIO DE JANEIRO,

22 junho 87

294.77.32 canal 2560 / 2730

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

AT Nº 2 - fila 32 ponto 22

AT Nº 9 - fila 32 ponto 421

AT Nº 16 - fila 32, ponto 575

AT Nº 24 - fila 32, pto 719

AT Nº 28 - fila 32 - ponto 798

CSI Nº 2/62 - fila 59 - pto 1237

OBSERVAÇÕES:

Junho/86

Nº _____

SERVICO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE GRAVAÇÃO DE SOM E IMAGEM

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: MARIA ANGELA BOTELHO GALVÃO
PROFISSÃO: JORNALISTA
INSTITUIÇÃO: TV EDUCATIVA
ENDEREÇO: RUA GOMES FREIRE, 474
TELEFONE: 221.0585/221.2227 AMAL 35 Resid.: () Trab.:
TEMA PESQUISADO: PERÍODO JK.

FINALIDADE DA PESQUISA: DOCUMENTÁRIO

ASSINATURA DO USUÁRIO: Maria Angela Botelho Galvão

RIO DE JANEIRO, 29/07/86

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

- C.J.I. Vol. 2 N: 46:
1522 - VOTOS MÚLTIPLES [MAYORÍA DE EXCEPCIÓN]
- C.J.I. Vol. 3 N: 16 (4/11/52)
0833 - O PREJUDICIO DA APROVAÇÃO EM DOIS PARÁGRAFOS. MANUTENÇÃO DA FORMA FUNDAMENTAL DE FUNDAMENTOS MANUTEREM
- C.J.I. N: 32/53: 11/6/53
0628 - PLEITO DO CEFET. IMPETRIÇÃO DE RECURSO DE RECURSO
- C.J.I. N: 8/56: 11/6/56
1580 - DURA DO PREJUDICIO DA APROVAÇÃO. ORIENTAÇÃO PARA MANUTENÇÃO EFETIVA DO GOVERNANTE E FINE DO SR. JUSCISO RODRIGUES.
- C.J.I. N: 38/56: 11/6/56
1016 - PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. EDUCADO PLONICIAL - CATEGORIA CLAUSTRAL NO DMLL - "CÍRCULO TOLEDO" - FORTALECIMENTO DE EFETIVIDADE.
- C.J.I. N: 6/56: (6/11/56)
0314 + NOVO GOVERNO DO DMLL, CATEGORIA DE PAÍS DO PREJUDICIO JK E DO VICE-PREJUDICIO João escobar.
- C.J.I. N: 40/56: (11/6/56)
1238 - FORTALECIMENTO DA FORMA FUNDAMENTAL DE USUÁRIA DA CATEGORIA FALSO-BRANCO DE RECURSO PLEITO
- C.J.I. N: 4/57:
1426 - PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. ATOS DO GOVERNO
- OBSERVAÇÕES - [C.J.I. N: 17/57] (1/11/57)
0040 - [PREJUDICIO JK RECURSO USUÁRIA DE BENEFICÍARIO DE LEI Nº 49]
0121 - DMLL. MANUTENÇÃO O APROVAÇÃO DE FORTALECIMENTO DO RECURSO GO - ME
- [C.J.I. N: 20/57]:
0467 - [PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. MANUTENÇÃO FORTALECIMENTO DE EFETIVIDADE EM CATEGORIA]
- [C.J.I. N: 3/58]:
0656 - DMLL CENTRAL. O PREJUDICIO DA APROVAÇÃO MANUTENÇÃO A FORTALECIMENTO João escobar
- C.J.I. N: 6/58:
0935 - DELIBERAÇÃO EM FORTALECIMENTO DA APROVAÇÃO MANUTENÇÃO FORTALECIMENTO E RECEBE

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

ACRESCIMOS À PESQUISA:

1) CENSO DO MARITIMO JOSÉ MARIA ALMEIDA -

C.I.T. N: 2/57:

1346 - FOTOS E IMAGENS DO MARITIMO [O MARITIMO COMPLETA O PROGRAMA DE ENTREVISTAS NA TV]

2) CENSO DA CONTAÇÃO DE BRASILEIROS -

C.I.T. N: 3/58:

685 - BRASILEIROS BRASILEIROS A PRIMEIRA ESTRELA DO BRASIL DO CONGRESSO NACIONAL - MEMÓRIAS O MARITIMO AS FOTOS

C.I.T. N: 20/58: ED. CENSO (FOTOS) DO BRASIL (BRASILEIROS)

1265 - BRASIL 1958

3) CHECKER AS CRIANÇAS DO MUNDO -

C.I.T. N: 6/58:

865 - BRASIL CRIANÇAS DO MUNDO. HOMENAGENS ESPECIALMENTE DOS JOVENS BRASILEIROS

4) ADOÇÃO DO MARITIMO - BRASIL -

C.I.T. N: 21/58

1363 CRIANÇAS DO BRASIL

C.I.T. N: 3/58:

0704 - FÓRMULAS DE JÚLIUS. INTERVISTA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA, O GRUPO DE C.T.

OBSERVAÇÕES: A CONSULTA NÃO FOI COPIADA E OS VÍDEOS D-ALÉM FORAM CEDI-DA À TV-E UMA CÓPIA, FOI COPIADO MAS DO QUE O ADEQUADO SEJA.

SERVICÓ PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: MARIA Lucia CHEQUER HOVAISS

PROFISSÃO: ECONOMISTA / Tec. Educação

INSTITUIÇÃO: —

ENDEREÇO: —

TELEFONE: 552 7235-RS- 2630808-Trab. Resid.: (X) Trab.: (V)

TEMA PESQUISADO: Imagens do esp. Santo NA época
do GOVERNO GEISEL

FINALIDADE DA PESQUISA: Realização de Filme.

ASSINATURA DO USUÁRIO: Maria Lucia Chequer Hovais

RIO DE JANEIRO, 30 de julho de 1986.

SERVICO PÚBLICO FEDERAL

DOCUMENTOS CONSULTADOS: VIDEO

fol 4)

- BMMH HOJE N: 156;

0877 - PRESIDENTE GOMES EM VÍDEO (A)

- BMMH HOJE N: 185;

- PRESIDENTE GOMES EM VÍDEO - INTERVISTA DE UM JORNALISTA

OBSERVAÇÕES: Tempo dos reportagens: 3 min. O interesse da pesquisadora é na telecine do filme em 35mm.

FEB. 87

SERVICO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Patrícia Mourão / Maria. 239-8139
PROFISSÃO: PRODUTORA 259-0031
INSTITUIÇÃO: CENTRO CULTURAL CANDIDO MENDES
ENDEREÇO: JONA ANGEICA 67
TELEFONE: 2677098-2677141 R14 Resid.: (X) Trab.: ()
TEMA PESQUISADO: ARQUITETURA E HISTÓRIA

" INAUGURAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA "
" PALACIO DA CULTURA " (37/40)

FINALIDADE DA PESQUISA: PROGRAMA " MEMÓRIA VIVA "

ASSINATURA DO USUÁRIO: Patrícia Mourão

RIO DE JANEIRO, 2/2/87

S/d

SERVICOPÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Ricardo
PROFISSÃO: Repórter
INSTITUIÇÃO: Empresa Casora de Engenharia Ltda
ENDEREÇO: Rua Paraná nº 31 - São Cristóvão
TELEFONE: 541 5244 Resid.: () Trab.: ()
TEMA PESQUISADO: FEB E JK, Fango e Missão

FINALIDADE DA PESQUISA: Elaboração de um documentário

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

RIO DE JANEIRO,

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Sera Brandão de Oliveira
PROFISSÃO: pesquisadora cinematográfica
INSTITUIÇÃO: Cineclube do MAM
ENDEREÇO: Av. Infante D. Henrique 85
TELEFONE: 2102188 Resid.: () Trab.: (X)
TEMA PESQUISADO: Constituições brasileiras
e imagens da época

FINALIDADE DA PESQUISA: Realização de um vídeo
educacional patrocinado pelo MEC

ASSINATURA DO USUÁRIO: Sera Brandão de Oliveira

RIO DE JANEIRO, 17 de setembro 86

130500 186
1986

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: WÂNIA R. C. GOUZALEZ
PROFISSÃO: Socióloga
INSTITUIÇÃO: Oto Lutz Resende (Sharp - Globotec)
ENDEREÇO: _____
TELEFONE: _____ Resid.: () Trab.: ()
TEMA PESQUISADO: Hist. da imprensa no Brasil

FINALIDADE DA PESQUISA: Produção de um vídeo / Globotec

ASSINATURA DO USUÁRIO: Wânia R. C. Gouzaez

RIO DE JANEIRO, 18 de agosto de 1986

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

- 1) CJI N° 12/58
- 2) CJI S/N° - F
- 3) - Plavalto Geriano - Futuro Distrito Federal
- 4) CJI vol. 3 N° 16
- 5) CJI N° 4/60
- 6) CJI N° 1/60

OBSERVAÇÕES:

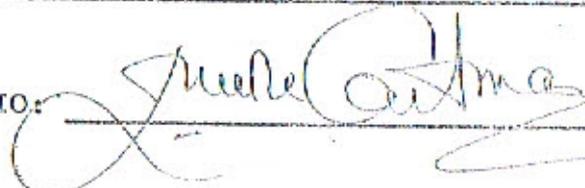
17/10/88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO De Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: EUNICE GUTMAN
PROFISSÃO: CINEASTA
INSTITUIÇÃO: _____
ENDEREÇO: AV. ATAULFO DE PAIVA nº 50 Bloco CII APTº 804
TELEFONE: 2599226 Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: Mulheres e suas lutas
políticas e cenas do cotidiano
do Rio Antigo

FINALIDADE DA PESQUISA: um filme sobre
o referido assunto que extra
valzados

ASSINATURA DO USUÁRIO: 

RIO DE JANEIRO, 25 de março 88

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

CJI vol 3 n° 29

AT n° 2

AT n° 3

BH n° 129

BH n° 187

BH n° 172

OBSERVAÇÕES:

os documentos consultados ainda
não sendo lido pelo pesquisador

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Nelson Ricardo PINTO MARTINS
PROFISSÃO: ROTEIRISTA
INSTITUIÇÃO: SENAI
ENDEREÇO: MARIZ E BARROS 678/7º
TELEFONE: 2841322 - 217-224 Resid.: () Trab.: (X)
TÍT. PESQUISADO: FOLCLORE

FINALIDADE DA PESQUISA: COMPLEMENTARÍO DAS IMAGENS DE
ARQUIVO NACIONAL

ASSINATURA DO USUÁRIO:

Nelson Ricardo Pinto Martins

RIO DE JANEIRO, 12 de abril de 1968.

DOCUMENTOS CONSULTADOS: A124, BH n.º 5, BH n.º 113,
BH n.º 120, BH n.º 123, BH n.º 180, BH n.º 238,
BH n.º 240, BH n.º 256

OBSERVAÇÕES: Operacionalizada a consulta as imagens
não oporão RA nenhuma, a consultando sua lista
de trabalho.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: JOSE CARLOS DA COSTA SANTOS

PROFISSÃO: RAMALISTA

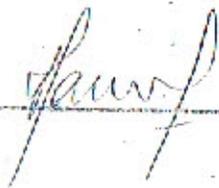
INSTITUIÇÃO: TV FRANCHETE

ENDEREÇO: R. DO RUSSEZ, 804 6º ANDAR

TELEFONE: 2650485 Resid.: () Trab.: (X)

TEMA PESQUISADO: GETULIO VARGAS

FINALIDADE DA PESQUISA: UTILIZAÇÃO DAS IMAGENS NO
PROGRAMA "SEM LIMITE"

ASSINATURA DO USUÁRIO: 

RIO DE JANEIRO, 28/12/88

DOCUMENTOS CONSULTADOS: —VIDE LISTAGEM AA. PÁGINA DE
PG 000000 NO ACORD.

OBSERVAÇÕES:

JUNHO 88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Lúcia Cristina Machado Rodrigues

PROFISSÃO: Estudante

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal Fluminense

ENDEREÇO: R. Pousa Alta, 338

TELEFONE: 312-0884 Resid.: Trab.:

TEMA PESQUISADO: Fraldeza São João

FINALIDADE DA PESQUISA: Documentário

ASSINATURA DO USUÁRIO: Lúcia Cristina Machado Rodrigues

RIO DE JANEIRO, 1 de junho de 1988

DOCUMENTOS CONSULTADOS: BH n° 261 - 1004 - Reconhecimento [Colônia
de Férias da Escola de Educação Técnica do Estado,
e Favela de São João, (mes. 12/1)]

BH n° 269 - 1924 - Relatório - (Diagnóstico
das condições de moradia para crianças na Colônia
de Férias da Escola de Educação Técnica do Estado,
na Favela de São João, 12/1)

OBSERVAÇÕES:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Filme

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Luiz Carlos ROCHA DE SOUZA

PROFISSÃO: Publicitário

INSTITUIÇÃO: Studio Guitowicz

ENDEREÇO: R. Barão DE PIRACAMA RIVIERA 369 - Campinas SP

TELEFONE: 516950 (0192) Resid.: Trab.:

TEMA PESQUISADO: Fitas plásticas

FINALIDADE DA PESQUISA: Documentário

ASSINATURA DO USUÁRIO: [Handwritten Signature]

RIO DE JANEIRO, 04 Junho 1960

DOCUMENTOS CONSULTADOS: Fm 35 - BH 43 0985 - XII

Benef. de SO Paulo.

OBSERVAÇÕES: Os procedimentos adotados - (jornal de registro)
não ficaram adequados como deveria.

Luiz Martins / LEONILDO COPARDA
Rua Miguel Lemos, 41 - Gr. 1208 (021) 267-8990
22.071 - Copacabana - RJ 267-8597
Telex 2138307 AIEM-BR

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: LUIS FERNANDO DA COSTA MARTINS
PROFISSÃO: EMPRESÁRIO
INSTITUIÇÃO: TANGARA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA
ENDEREÇO: RUA MIGUEL LEMOS, 41 GRUPO 1208
TELEFONE: 2678697/2678990 Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: *BOSSA NOVA*

FINALIDADE DA PESQUISA: PRODUÇÃO DE UMA SÉRIE DE
PROGRAMAS PARA TELEVISÃO SOBRE O
ASSUNTO EM REFERÊNCIA*

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

RIO DE JANEIRO, 13 de JUNHO de 1988.

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

OBSERVAÇÕES: Não foi encontrado nenhuma filme que atenda a técnica do pesquisador.

JUN 28 1988

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO De Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Muelo Rodrigues de Carvalho (OLÍVIA-2742895-RIO)
PROFISSÃO: Docente de Cinema
INSTITUIÇÃO: Documentos Vídeos e Foto
ENDEREÇO: Rua Liberdade 348 - Pinheiros SP
TELEFONE: 8811329 Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: Indústria

FINALIDADE DA PESQUISA : Filme

ASSINATURA DO USUÁRIO: pn. Telymie

RIO DE JANEIRO, 28 de Junho de 1988

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

- C1 vol 2 nº 42 — 11
- SMM no Estoro do Rio de Janeiro — 1935 11
- [C1 nº 42/56] — 130 11

P. V. R.

OBSERVAÇÕES:

JUNHO

$$U-MNTIC = 20'40'' = 21' = C2 \# 2.189,04$$

$$U-MNTIC + VHS = 22' = C2 \# 2.293,28$$

Mexico

19 21 PE

13/11/56

ARQUIVO NACIONAL

VIDEOS

(Arquivo de origem de Brasília)

2 jan 1957

Fita nº 01 ponto 1324: Assinatura de acordo entre o SENAI e a Repartição Internacional do Trabalho. Presentes o ministro João Neves da Fontoura e Euvaldo Lodi (início dos anos 50). Preto e branco, com locução.
U-MATIC

Fita nº 11 ponto 1539: Assinatura da "Declaração da Amazônia", em reunião dos governadores que integram a SUDAM, promovida pelo CHI. Presentes Pompeo de Souza e o ministro João Gonçalves de Souza (1966). PE, com locução.

Fita nº 27 ponto 1513: SENAI no Estado do Rio de Janeiro. (anos 70). Colorido, com locução.

Fita nº 28 ponto 0021: continuação do anterior.
U-MATIC

Fita nº 37 ponto 1462: Presidente da CHI, Pompeo de Souza, esposa nove presidente do Instituto Euvaldo Lodi, Jacy Magalhães. (o filme está com a cor bem levada)...

Fita nº 39 ponto 0497: Abertura da 1ª Olimpíadas do SESI, em Fortaleza. Colorido, com locução.

Fita nº 50 ponto 1159: JK visita a fábrica da Mercedes Benz, onde dirige um carro. PE, mudo.

UMA X COPIA DO CÓPIA SÃO EM U-MATIC
CONTAR O TEMPO
FAZER O CÁLCULO DO \$

[C] 02/12/56
negativo
de 2001/MS

JUNHO 88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO _____

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Romaldo Werner Leite

PROFISSÃO: Produtor e Diretor Cinematográfico

INSTITUIÇÃO: _____

ENDEREÇO: Rua Mario Viana 642 - Santa Rosa - Miravil

TELEFONE: 114.3012 Resid.: Trab.:

TEMA PESQUISADO: _____

FINALIDADE DA PESQUISA : Coletar dados de cenas brasileiras,
para pesquisa de um roteiro de vídeo

ASSINATURA DO USUÁRIO: Romaldo Werner Leite

RIO DE JANEIRO, 17 JUNHO 1988

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Vera Brandão
PROFISSÃO: Pesquisadora cinematográfica
INSTITUIÇÃO: Cinemateca do Museu de Arte Moderna
ENDEREÇO: Rua Visconde de Pirajá 452 - 508
TELEFONE: 5 210326 Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: História do Brasil - aspectos industriais, econômicos, artísticos, etc. e imagens do Baixo do Brasil e suas atividades.

FINALIDADE DA PESQUISA: Realização de um vídeo sobre o Baixo do Brasil, dirigido por Percy Tompkin, de Curitiba.

ASSINATURA DO USUÁRIO: Vera Brandão

RIO DE JANEIRO, 12 de maio de 1988

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

- 1) Série Jornal Informativo
- 2) Grant Hoff
- 3) Série Documentação
- 4) Livros Brasília
- 5) Série Outros

OBSERVAÇÕES:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: BERSON LOPES SCHIRMER
PROFISSÃO: JORNALISTA/DIRETOR MUSEU DE HISTÓRIA E ETNOLOGIA
INSTITUIÇÃO: SECRETARIA MUNICIPAL CULTURA
ENDEREÇO: AVENIDA VENÂNCIO, 307
TELEFONE: 511.1808 Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: NETEV: RAMOS - DISSIDENTE DO BRASIL

FINALIDADE DA PESQUISA: CURTA METRAGEM sobre
A VIDA DO ESTADISTA

ASSINATURA DO USUÁRIO: Berson Schirmer

RIO DE JANEIRO, 2 de Novembro 1988

Observações: JOSE ALEXANDRE ZACHIA - 511.1808
ILMAR CARVALHO 275.8243

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

Lined area for listing consulted documents.

OBSERVAÇÕES: Copiado todos os documentos.

Jun 10 88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO De Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: EDNA - Globo Cênes

PROFISSÃO: _____

INSTITUIÇÃO: Globo

ENDEREÇO: _____

TELEFONE: _____ Resid.: () Trab.: ()

TEMA PESQUISADO: Imagem Getúlio Vargas no
Cin. J. Kubacki Nacional - 2º prêmio mensal.
Arquivo em reel de 8mm CIN -

FINALIDADE DA PESQUISA: Programa globo cênes
dominância.

ASSINATURA DO USUÁRIO: por telefone

RIO DE JANEIRO, 29 de Junho de 1988

23

DOCUMENTOS CONSULTADOS: BH-198

BH-149

→ DI Nº 50 Visita a Volta Redonda
1966.

OBSERVAÇÕES: A proposta foi feita no encaminhado
o material pedido pela Superintendência
Operações no que se refere ao CNS depositado
como anexo.

Novembro 88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Claudio Favicere
PROFISSÃO: Joornalista
INSTITUIÇÃO: Fundação Padre Anchieta - TV Cultura (SP)
ENDEREÇO: Rua Cenno Strinati 378
TELEFONE: 2639111 R: 2428 Resid.: Trab.:
2294

TEMA PESQUISADO: _____

FINALIDADE DA PESQUISA: Programa sobre o aniversário
de ditadura militar (20 anos) - "20 anos de crise"

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

Marília de Oliveira

RIO DE JANEIRO, 29 de novembro de 1988.

Fundação Padre Anchieta - Centro Paulista
de Rádio e TV. Educativa

19 FITAS

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

VHS

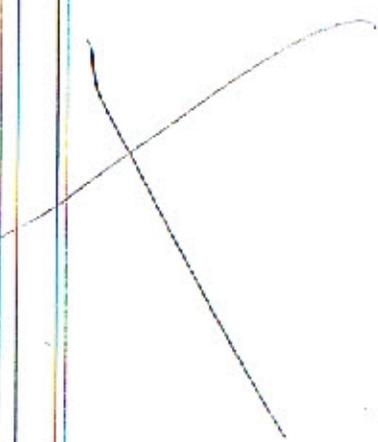
V. 23

1529 - NOVO MOBRAL. Ação comunitária [Atividades desenvolvidas pelo MOBRAL após sua reformulação no governo João Figueiredo, nas cidades do interior do Norte e Nordeste]

V. 29

0687 - Filmetes de propaganda do governo : indústrias do aço e a produção automobilística ; ligação do Rio de Janeiro para Niterói feita pela barca e construção da ponte ; atuação da PAB - Força Aérea Brasileira - através do CANAM - Correo Aéreo Nacional da Amazônia ; produção de excedentes agrícolas para exportação e o incentivo do Ministério da Agricultura ; assistência à população através do Plano Nacional de Saúde]

na 1



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

U-MATUC

M. 15

4453 [Pres. Castelo Branco e Min. de Exército, Artur da Costa e Silva, assinam o Ato Institucional nº 2] 30¹¹

FITA 2

M. 23

5446 [Pres. Costa e Silva abre a Convenção Nacional da Aliança Renovadora Nacional] 32¹¹

FITA 2

M. 24

3556 [Pres. Costa e Silva preside reunião do Conselho de Segurança Nacional] 12¹¹

FITA 3

3756 [Pres. Costa e Silva recebe o relatório elaborado pelo grupo de estudos para implantação da reforma universitária] 25¹¹

M. 26

3806 [Pres. Costa e Silva reúne o Conselho de Segurança Nacional no Palácio Rio Negro em Petrópolis] 27¹¹

FITA 2

M. 27

1609 O Brasil no seu Tempo [Documentário sobre os avanços alcançados pela atuação de governo em diversas áreas, como : educação, agricultura, habitação, rodovias, telecomunicações, etc.] 14¹¹

FITA 3

M. 28

3000 [Visita de Nelson Rockefeller ao Brasil] 3¹¹ ?

FITA 3

M. 28

3855 [Pres. Costa e Silva em reunião do Conselho de Segurança Nacional] 17''

5136 [Pres. Costa e Silva preside reunião que estabelecerá a reforma na Constituição no Palácio do Planalto]

M. 29

3633 [Junta Governativa do Brasil proclama a nova Constituição do Brasil] ~~30''~~ 33''

3707 [Senador Filinto Müller preside a Conferência Nacional da ARENA homologando os nomes do Gal. Médici p/ Presidente da República e o Almir. Rademaker para Vice] 35''

3742 [Médici desembarca no aeroporto de Brasília e passa em revista às tropas] 52''

3834 [Sessão solene do Congresso Nacional para a eleição do novo presidente, Médici e do Vice Augusto Rademaker] 30''

3907 [Posse de Médici] 2' 52''

4428 [Médici visita o Congresso Nacional] 39''

4857 [Pelé é recebido pelo Pres. Médici no Palácio do Planalto] 39''

4936 [Ministro das Comunicações, Caetano Consetti lança o novo selo postal alusivo ao milésimo gol de Pelé, na sede dos Correios na Praça XV, RJ] 47''

M. 46

1813 [Desembarque no aeroporto em Washington; recebido na Casa Branca pelo Pres. Nixon e pelo Secretário de Estado William Rogers; visita à Embaixada do Brasil; deposita flores no túmulo do soldado desconhecido; visita à sede da OEB; oferece recepção a

PTA 3

Gravação do vídeo
do momento

Trabalho de etn.

Fina 2

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Centro de Treinamento Profissional em Cordevil, RJ]

M.58

1843 Sesquicentenário em São Paulo [O Pres. Médici visita as obras do metrô e aciona o primeiro trem; cerimônia de exumação dos restos mortais de D. Pedro I, no monumento do Ipiranga] 5'53"

M.59

3318 Visita do Presidente Alfredo Stroessner ao Brasil [Em Brasília, banquete oferecido ao Presidente do Paraguai. Presença do Presidente Médici, do Ministro Mário Amadeu e de Delfim Neto; discurso dos presidentes; assinatura de tratado para a construção da usina de Itaipu; Condecoração dos presidentes] 1'42"

M.62

4309 [Médici inaugura o 3º trecho da rodovia] *restauração* 1'04"

M.63

2116 Posse de Geisel 0'54"

M.79

0113 [Geisel assiste os exercícios da brigada de Para-quedistas no encerramento das manobras do Exército]

34"

M.91

2255 Posse de Figueiredo 6'40"

FITA 2

FITA 2

FITA 3

FITA 3

FITA 3

FITA 3

DOCUMENTOS CONSULTADOS: CINE JORNAL N^{os} 142, 126, 143
109, 150, 145, 152, 103, 133, 179, 269, 20 e
BADZ (HOJE N^o 2, 28, 57, 10, 13, 19, 16, 52,
PAZ. MÊDICI NO GUS, NOVO MORTEL, ACAD COMUN-
ZADA, A TRANSFORMAÇÃO, A INTEGRAÇÃO DO
AMAZÔNIA; Jingles.

OBSERVAÇÕES:

novembro 88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO De Filmes.

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: RENATO JARDIM
PROFISSÃO: TÉCNICO DE ARQUIVO (sala de consultas)
INSTITUIÇÃO: ARQUIVO NACIONAL
ENDEREÇO: Res: Rua CÔNEGO GOUVART, 63 casa 3 São Gonçalo
TELEFONE: 712 5377 Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: Jânio Quadros / Octávio de Figueiredo /
Brizola / Kennedy / Juscelino / Brébica

FINALIDADE DA PESQUISA: Produção de um vídeo
sobre MARKETING POLÍTICO

ASSINATURA DO USUÁRIO: Renato Jardim Moreira Junior

RIO DE JANEIRO, 9 de novembro de 1988.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: WALDO SANTANA

PROFISSÃO: PROFESSOR DE CAPOEIRA

INSTITUIÇÃO: ACADEMIA SANTANA DE JIU-JITSU

ENDEREÇO: PRAÇA FLOREANO, 55 SALA 901 - CINELÁNDIA

TELEFONE: 2406084 Resid.: () Trab.: (X)

TEMA PESQUISADO: CAPOEIRA - EXIBIÇÃO.

FINALIDADE DA PESQUISA: particular.

ACADEMIA SANTANA DE JIU-JITSU

Capoeira - Luta - Livre
Karatê - Jiu - Jitsu - Judô

Defesa Pessoal - Ginástica
Básica - Modelagens Físicas
Ginástica Feminina - Sauna

Direção do Professor
Waldo Santana

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

Praça Floreano, 55 Sala 901 - Cinelândia Tel. 240-6084
Filial: Rua Riachuelo, 393 Rio - RJ

RIO DE JANEIRO, 28 de março de 1988.

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

CJ 151 (U-9-0226.)

OBSERVAÇÕES:

os documentos consultados não
interessam ao Pesquisador.

40590 B3

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Arns

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: VIDEOCIÊNCIA - VIDEOTECA DA SBPC *Ricardo Hansmann*
PROFISSÃO: PRODUTOR
INSTITUIÇÃO: SBPC
ENDEREÇO: Rua Jardim Botânico 700/429
TELEFONE: 2946999 Resid.: () Trab.: (X)
TEMA PESQUISADO: FILMES CIENTÍFICOS - GERAL

FINALIDADE DA PESQUISA : FAZER LEVANTAMENTO DOS
TÍTULOS DE CENÓTIPO DO ARQUIVO NACIONAL

ASSINATURA DO USUÁRIO: *Davy*

RIO DE JANEIRO, 02 nov / 88

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

OBSERVAÇÕES: o levantamento foi realizado juntamente com a funcionários do setor e está sendo estudado pelo responsável.

setembro 88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Rosemary Silveira Costa

PROFISSÃO: UNIVERSITÁRIA

INSTITUIÇÃO: Universidade Santa Úrsula

ENDEREÇO: Rua Senador Euzébio 40/801

TELEFONE: 225-2256 Resid.: Trab.:

TEMA PESQUISADO: LARGO DO PAÇO (Paços XV, Paço Imperial)

FINALIDADE DA PESQUISA: TRABALHO PARA A UNIVERSIDADE

ASSINATURA DO USUÁRIO: _____

RIO DE JANEIRO, 19 de setembro de 88.

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

CJI VOL. 3 n° 34 (FITA VHS 3) contador 0676

- Demolição da Esplanada do Castelo

Tempo: 1'40" — [1952]

CJI n° 69 (FITA VHS 12) contador 1276

- Aspectos do Pavão Público

Tempo 1'10" — [1967]

Obs: todas as reportagens estão gravadas em fitas U-MAGC.

OBSERVAÇÕES:

RESPOSTA DA PESQUISA DADA À PESQUISADORA EM 21/9; OS FILMES NÃO SÃO ÁREA DE MAIOR INTERESSE

RB.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO SEÇÃO DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: NAIR KLINGER

PROFISSÃO: PESQUISADORA

INSTITUIÇÃO: PATRIMÔNIO CULTURAL DO MUNICÍPIO DO RJ

ENDEREÇO: CENTRO ADMINISTRATIVO DA S. N. C.

TELEFONE: _____ Resid.: () Trab.: ()

TEMA PESQUISADO: CAVEIA PEQUENA (RESIDÊNCIA PRESIDENCIAL)

FINALIDADE DA PESQUISA: TOMBAMENTO DA CASA

ASSINATURA DO USUÁRIO: Nair Klinger

CRÁUDIO ANTÔNIO - ARQUITETO

RIO DE JANEIRO, 20 / 5 / 88

24 / 5 / 88

31 / 5 / 88

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

EJI Nº 2 | 53 = VHS 55 (CONT. 370)

EJI Nº 40 | 54 (3ª REPORAGEM)

OBSERVAÇÕES: EM 31/5 reprodução do fotograma que contém a fachada da chácara Pequena (residência presidencial).
EJI Nº 40 | 54 (3ª reportagem).
Fotografia tirada na mesa enclavada horizontal na sala de trabalho.
→ COM RECIBO.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

Dgabill

NOME: WILSON PIZANÇO MURUGI

PROFISSÃO: ESTUDANTE

INSTITUIÇÃO: ESCOLA ESTADUAL INFANTE DOM HENRIQUE

ENDEREÇO: RUA REPÚBLICA DO PERU 457/701

TELEFONE: 237-4569 Resid.: Trab.:

TEMA PESQUISADO: CINETORNAS DO LUIS SEVERIANO

TÍTULOS: ESPORTE NA TELA, JORNAL NA TELA ATUALIDADES ATLANTIDAS, NOTÍCIAS DA SEMANA, NA DÉCADA DE 50. ALÉM DESS,

UM DOS PRIMEIROS DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS, DE 1939,

FINALIDADE DA PESQUISA: AVENTURAS DO VÍGOLINO, DE LUIZ SA,

O ESTUDO TEM COMO OBJETIVO ESTUDAR A

OBRA DESSE CARICATURISTA, LUIZ SA, QUE DESENHAVA

PARA OS CINETORNAS E ACHAR UM DOS 1ºS DESENHO

ANIMADO BRASILEIROS, TAMBÉM DE AUTORIA DESSE ARTISTA.

ESSA PESQUISA É PARA ESCREVER A BIC...

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

OBSERVAÇÕES: NÃO possuímos nenhuma dessas filmes relacionados pelo requerido.
30/8/88 30 Hy

April 88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO DE Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Haydée e M^S Clara
PROFISSÃO: professoras
INSTITUIÇÃO: ANPED - Associação Nacional
ENDEREÇO: R. S. Clemente, 120/604/
TELEFONE: 712 0963 (Haydée) Resid.: Trab.:
TEMA PESQUISADO: Arquivos Históricos de Educação

FINALIDADE DA PESQUISA: Guia de fontes para a história da Educação Brasileira

ASSINATURA DO USUÁRIO: Maria Clara Laurini B.
Haydée de frax Faccini de Espinosa

RIO DE JANEIRO, 19 de abril de 1988

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

OBSERVAÇÕES:

Datas limites 1950 - 1979

- Posse, entrevistas e palestras de ministros da Educação
- Pesquisas desenvolvidas por estudantes de agronomia
- Construção de escolas
- Início de anos letivos em escolas secundárias e universitárias
- Formaturas, entregas de diplomas à civis e militares
- Entrega de prêmios
- Semana de Educação Escolar
- Posse de diretores de Institutos e Universidades
- Desfile da Semana da Pátria
- 1ª Escola de Brasília
- Colégio Pedro II
- Universidade de Santa Maria no Rio Grande do Sul
- SENAI
- Projeto Rondon
- Educação no Rio Grande do Sul
- Reunião de reitores e professores universitários
- Merenda escolar
- Distribuição de livros e treinamento de professores no interior do Brasil
- Colônia de Férias
- Jogos Olímpicos
- Instituto Nacional de Educação de Surdos

ABRIL 88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Filmes.

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Francisco L. Cavallari

PROFISSÃO: Estudante

INSTITUIÇÃO: _____

ENDEREÇO: Rua Beira Alta

TELEFONE: 242-2225 Resid.: Trab.:

TEMA PESQUISADO: Geografia do Sul do Brasil

FINALIDADE DA PESQUISA : Particular

ASSINATURA DO USUÁRIO: Francisco L. Cavallari

RIO DE JANEIRO,

4 de abril de 1988.

DOCUMENTOS CONSULTADOS: Geografia do Sul

AGRICULTURA DO RIO GRANDE DO SUL
[ASPECTOS DA PRODUÇÃO AGRÍCOLA DO ESTADO:
TRIGO, ANHOZ, MILHO, MANDIOCA, FUMO, PÊSSEGO
E VINICULTURA, DA COLHEITA ATÉ A INDUSTRIALIZAÇÃO
E EXPORTAÇÃO ATRAVÉS DO PORTO DO RIO GRANDE]
[1979] color. 9'38" - 294m
Fina 17 - 1244

OBSERVAÇÕES: Abertos: Município de Thoiras
(Barão de Thoiras) extremo sul
do país / São Vitória do Palmar.
Cidade do Rio Grande (campo)
Município (Camada e Serra Formosa)

O pesquisador não veio ver o material.

O pesquisador veio ver o material no dia 2/5
achando incompleto, por que mais coisas não

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA -- ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Célio Coimbra Simões

PROFISSÃO: _____

INSTITUIÇÃO: ~~SECRETARIA~~ — ELETROPALCO

ENDEREÇO: _____

TELEFONE: _____ Resid.: () Trab.: ()

TEMA PESQUISADO: LIGHT, Centros Eletivos

FINALIDADE DA PESQUISA : _____

ASSINATURA DO USUÁRIO: ca telajone

RIO DE JANEIRO, 29 de Junho de 1968

Amorim

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

OBSERVAÇÕES:

A pesquisa foi feita no levantamento
o material gerado pela pesquisadora.

Ago 88

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA -- ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO de Filmes

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: Antônio Sérgio Ribeiro
PROFISSÃO: Advogado e possuidor
INSTITUIÇÃO: Particular
ENDEREÇO: Av. Santo Amaro, 34 CBA OL CB, 4502
TELEFONE: 813.1947 Resid.: Trab.: 09506
TEMA PESQUISADO: Cheremem Minawola

FINALIDADE DA PESQUISA : Livro

ASSINATURA DO USUÁRIO: Antônio Sérgio Ribeiro

RIO DE JANEIRO, 25 de agosto de 1988

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

cj1 n.º 39/55

3.ª República
maior as últimas homenagens à sua cantina.
Estado de conservação em péssimo estado.

- ~~com~~ cj1 n.º 47/55 -> Pose de
Nereu Ramos é residência de Nereu Ramos

OBSERVAÇÕES:

Não foi possível a procura de
f. cont. pois se encontrava em péssimo
estado de conservação. Foi encontrado um VHS,
n.º 66 com data 0934, o filme danificado

vol. 83

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA - ARQUIVO NACIONAL
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL
SEÇÃO FILMES

FORMULÁRIO DE ATENDIMENTO AO USUÁRIO

NOME: ANDRÉA MOUTINHO DA COSTA SANTOS

PROFISSÃO: ESTUDANTE (ESTAGIÁRIA)

INSTITUIÇÃO: ACRJ

ENDEREÇO: RUA DA CANDELARIA 19 - 15º ANDAR

TELEFONE: 208 - 1229 ²²⁵ ~~222~~ Resid.: () Trab.: (X)

TEMA PESQUISADO: GANHAMENTO DA BARRAGEM
FLUMINENSE - 1932 - 1934

FINALIDADE DA PESQUISA : PARTICULAR

ASSINATURA DO USUÁRIO: Andréa Moutinho da Costa Santos

RIO DE JANEIRO, 21/04/33

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

OBSERVAÇÕES:

~~Resumo de documentos consultados~~

NÃO foram encontrados filmes com as datas-limites apontadas pelo pesquisador.