

Juliana Victória Milaré Corrêa de Andrade

**Fabricando verdades (in)convenientes:
Jean Manzon e seus modelos de construção simbólica**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-graduação em História Social
da Cultura do Departamento de História do
Centro de Ciências Sociais da PUC – Rio

Orientadora: Prof^a. Larissa Rosa Corrêa

Rio de Janeiro
Agosto de 2018

Juliana Victória Milaré Corrêa de Andrade

**Fabricando verdades (in)convenientes:
Jean Manzon e seus modelos de construção simbólica**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC – Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada

Prof^a. Larissa Rosa Corrêa

Orientadora

Departamento de História – PUC-Rio

Prof^a. Mônica Almeida Kornis

CPDOC – FGV

Prof. Maurício Barreto Alvarez Parada

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 31 de agosto de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da autora, da orientadora e da universidade.

Juliana Victória Milaré Corrêa de Andrade

Graduou-se em História na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 2014.

Ficha Catalográfica

Andrade, Juliana Victória Milaré Corrêa de

Fabricando verdades (in)convenientes : Jean Manzon e seus modelos de construção simbólica / Juliana Victória Milaré Corrêa de Andrade ; orientadora: Larissa Rosa Corrêa. – 2018.

181 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Jean Manzon. 3. Filmes comerciais. 4. Cinema de propaganda. 5. Ideologia de produção. 6. Militância política. I. Corrêa, Larissa Rosa. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para o meu filho Bernardo.
Mamãe te ama demais.

Agradecimentos

Aos meus pais, Mônica e Julio, por todo o incentivo e amor que me deram. Obrigada pelo carinho, atenção e educação de todas as horas.

Aos meus irmãos, Victor, Gabriel e João, sou grata por sempre confiarem na minha capacidade.

Ao meu primo e aos meus tios, em especial à minha madrinha Sandra, agradeço o apoio emocional e financeiro que recebi.

Às minhas duas queridas avós, Rita e Lourdes, obrigada pelo colo quando precisei.

Ao meu filho Bernardo por existir e por me mostrar o real significado da palavra amor.

Aos professores e funcionários do Departamento de História que me ajudaram a trilhar esse difícil caminho da pós-graduação.

Aos meus colegas da PUC e da UFRJ pela paciência e generosidade que tiveram comigo ao longo deste percurso.

À minha orientadora Larissa Corrêa. Sou grata não apenas por sua orientação, mas também por sua gentileza em entender as minhas dificuldades.

Aos professores que participaram da comissão examinadora.

À PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Andrade, Juliana Victória Milaré Corrêa de; Corrêa, Larissa Rosa. **Fabricando verdades (in)convenientes: Jean Manzon e seus modelos de construção simbólica.** Rio de Janeiro, 2018. 181p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Essa dissertação tem o objetivo de analisar a trajetória profissional de Jean Manzon, de modo a tentar compreender as particularidades de seu discurso e de sua estética produtiva. Considerado um dos maiores cineastas em atividade no Brasil, nos anos de 1950 e 1960, o francês Manzon possuía um acervo estimável de curtas-metragens; muitos deles produzidos sob encomenda. Devido ao prestígio alcançado junto a políticos, empresários e figuras públicas, seu material audiovisual era visto como instrumento de divulgação de promessas, realizações e premissas ideológicas. Além de problematizar a respeito do estilo narrativo e imagético de seu trabalho, esta pesquisa também abarca questões relacionadas à conduta de Manzon enquanto publicitário das ideias defendidas em seus filmes. Sua suposta militância em relação ao IPÊS e suas preferências pessoais, manifestadas a partir dos acordos firmados com seus parceiros, norteiam um dos debates centrais deste estudo.

Palavras-chave

Jean Manzon; filmes comerciais; cinema de propaganda; ideologia de produção; militância política; IPÊS.

Abstract

Andrade, Juliana Victória Milaré Corrêa de; Corrêa, Larissa Rosa (Advisor). **Making (in)convenient truths: Jean Manzon and his models of symbolic construction.** Rio de Janeiro, 2018. 181p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation aims to analyze the professional trajectory of Jean Manzon, in order to understand the particularities of his speech and his productive aesthetics. Considered one of the greatest active filmmakers in Brazil, in the 1950s and 1960s, the French Manzon possesses an estimable collection of short films; the images are custom made. Due to the prestige achieved with politicians, businessmen, and public figures, his audiovisual material was seen as an instrument for dissemination of promises, achievements and ideological premises. In addition to problematizing about the narrative and imagery style of his work, this research also covers issues related to Manzon's conduct as an advertiser of the ideas defended in his films. His supposed militancy in relation to IPÊS and his personal preferences, expressed through the agreements reached with his partners, guide one of the central debates of this paper.

Keywords

Jean Manzon; commercial films; advertising cinema; ideology of production; political militancy; IPÊS.

Sumário

1.	Introdução	9
2.	As transformações no cinema e no <i>O Cruzeiro</i> de Manzon	26
2.1.	Cinema: veículo de transmissão cultural e comercial	26
2.2.	Indústria cinematográfica brasileira: os primeiros passos	33
2.2.2.	O surgimento da Atlântida	44
2.2.3.	Manzon no Brasil: trabalho para o DIP e para o Birô	48
2.3.	Chegada ao <i>Cruzeiro</i> : mudanças de estrutura e de paradigma	52
3.	Documentários publicitários: Manzon se consolida no cinema	64
3.1.	Cavação institucionalizada: novas produções e antigos contatos	64
3.2.	A propaganda juscelinista e os filmes institucionais de Manzon	84
3.3.	<i>Merchandising</i> no cinema: os curtas para o setor privado	101
4.	Manzon e IPÊS: sociedade, ativismo e ruptura	114
4.1.	Desestabilização, conspiração e golpe em 1964	115
4.2.	O IPÊS: diretrizes fundadoras e parcerias	132
4.3.	Por dentro do universo de Manzon: controvérsias ideológicas	151
5.	Considerações Finais	168
6.	Referências bibliográficas	171
7.	Fontes em formato digital	176
8.	Filmografia	179

Introdução

A presente pesquisa surgiu do interesse em estudar a trajetória de um importante personagem da história cinematográfica brasileira: Jean Manzon. Nascido na França, este produtor traçou uma carreira de reconhecimento nacional e internacional ao se lançar, sobretudo, no universo dos filmes comerciais. Muitos de seus materiais audiovisuais foram destinados às encomendas feitas por figuras políticas, personalidades e empresários. Seus curtas-metragens foram exibidos em diversas cadeias de cinema do Brasil. Também atuando como fotógrafo, Manzon realizou trabalhos no campo da fotorreportagem.

Esta dissertação se compromete a levantar questões consonantes à importância, ao prestígio e ao alcance conseguidos por Manzon ao longo dos anos que esteve no país. Entender os motivos que alavancaram o seu crescimento e problematizar sobre algumas de suas produções são alguns dos objetivos deste estudo. Outro intuito é destrinchar os modelos de construção técnica e ideológica que permearam sua carreira. Suas escolhas pessoais e os caminhos percorridos revelam características essenciais para o entendimento de sua conduta profissional. Além disso, as permanências e dissonâncias teóricas de seu discurso também são importantes elementos de análise.

O interesse por esse tema se deu por conta da verificação da abrangência produtiva realizada por Manzon em diferentes momentos da história recente brasileira. O recorte temporal da pesquisa remete dos anos de 1940 até os anos de 1960, as vésperas do golpe. Neste período citado, filmes foram feitos pelo francês para algumas instituições públicas e privadas, para governantes e empresários. A problemática central, portanto, surgiu da curiosidade em procurar os desígnios e as motivações que guiaram a sua trajetória – muitas das vezes, ideologicamente dicotômica.

Sendo assim, esta dissertação abarca dois movimentos de construção estrutural. O primeiro relacionado às transferências e inovações presentes nos materiais audiovisuais e foto-textuais de Manzon, tanto para o setor público como para o privado. Isto é, o objetivo torna-se entender o que era alterado e o que era mantido quando havia a troca de clientela e, especialmente, a troca de

intencionalidade produtiva. O cineasta moldava seu discurso de natureza fílmica de acordo com o teor ideológico da demanda. Mas como? Fabricando verdades que fossem apropriadas narrativa e imagetivamente; contudo, sempre mantendo seu estilo e a estética artística.

O segundo elemento está relacionado à natureza de sua conduta profissional e à forma pela qual suas parcerias eram costuradas. A rede de influências, organizada por Manzon, e a personalização de sua figura diante das opções assumidas são, portanto, temas de discussão. Além de cineasta, sua auto-intitulação de “advogado”¹ lhe conferia um caráter multifacetado capaz de surpreender diante de determinadas situações. Sempre disposto a atender as encomendas com a máxima eficiência, Manzon defendia os propósitos de seus contratantes vigorosamente; mesmo que, em termos pessoais, seus trabalhos representassem incoerências argumentativas.

Além da vontade em desvendar a intrigante carreira traçada por Manzon, outro fator que despertou o entusiasmo para o estudo sobre a sua história veio das alegações realizadas por dois autores específicos. Reinaldo Cardenuto Filho² e Marcos Corrêa³ escreveram importantes dissertações sobre o nível de comprometimento assumido pelo francês quando da realização de certas encomendas, especialmente para o IPÊS. Segundo ambos os relatos, Manzon sempre “mergulhou” fundo no mar de expectativas de seus clientes. E que, por isso, seu prestígio e sucesso cresceram graças a essa postura colaborativa. Contudo, eles discordam a respeito de seu ativismo político.

Ao analisar as argumentações dos precitados autores, esta pesquisa se orienta a desvendar minuciosamente os motivos que os levaram a assumir conclusões tão diferentes. Logo, o intuito é problematizar sobre o porquê da existência de questionamentos a respeito da militância ideológica de Manzon. O

¹ Advogado no sentido de, segundo Manzon, estar apto a defender qualquer causa no mundo cinematográfico. O termo, portanto, não está relacionado à sua real profissão. In: **Jornal Folha de São Paulo**. Título: “Profissão otimista”. Em: 17/11/1977. P. 37. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6402&keyword=otimista&anchor=4874638&origem=busca&pd=1f4f5820db5c8ff83e5d527a8b696847>.

² FILHO, Reinaldo Cardenuto. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

³ CORRÊA, Marcos. **O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963)**. Dissertação (Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

primeiro passo pensado foi buscar consultar toda a sua carreira desde a chegada ao Brasil - não se limitando apenas às produções feitas para o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Visto que, desta forma, se tornou possível avaliar quais eram os seus modelos de constituição orgânica não só como produtor, mas também como fotógrafo.

Dessa maneira, o objetivo se estrutura no aprofundamento analítico sobre as suas ações e justificativas dadas ao longo dos anos; de modo a tentar compreender o que movia Manzon profissionalmente. Os autores citados, utilizados como base para o aprofundamento das argumentações, levantam questões importantes sobre as escolhas assumidas pelo cineasta. Contudo, adotam perspectivas de construção biográfica diferentes - se comparadas as desta pesquisa. Mesmo apresentando Manzon em outras frentes de trabalho, o foco central de Cardenuto e Corrêa está na sua atuação para o IPÊS.

Portanto, mesmo usando como suporte as colocações de ambos os autores, esta dissertação se compromete a realizar um estudo sobre a trajetória do cineasta desde a sua aproximação com o governo autoritário de Vargas. Ao organizá-la de maneira cronológica, torna-se compreensível a análise sobre as influências norteadoras de seus trabalhos, os precedentes de sua organização fílmica e as inovações técnicas trazidas em seu discurso cinematográfico. Isto é, a intenção consiste em historicizar a carreira de Manzon de modo a ampliar o recorte temporal e espacial, para além do envolvimento dele com a cúpula ipesiana.

Outra preocupação da pesquisa refere-se à opção pela realização de contextualizações sobre o período vivenciado por Manzon no Brasil, e os referenciais adotados por ele. Para ilustrar tal questão, o tópico 1.1, por exemplo, se esforça em fazer uma breve discussão sobre a chegada do cinema no país e a feitura dos primeiros posados de propaganda. Mesmo que esse debate não mencione diretamente a agência do francês no setor, ele é importante para a compreensão sobre as origens dos filmes comerciais e de reportagem. Visto que, Manzon se apropriou desta tendência preexistente de exaltação e defesa de certos temas e personagens em seus curtas.

Em relação às fontes, as textuais podem ser resumidas de duas formas. A primeira relaciona-se às matérias de jornais e revistas que mencionam e comentam os trabalhos de Manzon. Elas tratam, basicamente, sobre sua personalidade, sua sagacidade no mundo cinematográfico e seu prestígio no exterior. Além disso,

entrevistas dadas por ele em diferentes momentos de sua vida também constituem elementos de análise. A documentação vinculada ao IPÊS, da mesma forma, é usada como instrumento de verificação sobre a proximidade entre o cineasta e os líderes do instituto. Toda ela está disponível no Fundo IPÊS do Arquivo Nacional.⁴

A respeito das reportagens, elas estão disponíveis no site da hemeroteca digital⁵ e também em acervos como o do Jornal *O Globo*⁶ e da revista *Veja*⁷, por exemplo. As fotorreportagens feitas por Manzon para a revista *O Cruzeiro*⁸ remetem a outra forma de fonte textual pré-mencionada. Neste caso, além da narrativa escrita, suas fotografias são discutidas de maneira crítica. Os filmes⁹, elaborados pelo francês para diferentes tipos de contratantes, representam o único modelo de apreciação audiovisual desta dissertação. Não apenas as características estilísticas das produções são comentadas; os discursos usados nos curtas e longas-metragens também são problematizados.

A proposta consiste em dividir os capítulos da seguinte forma: o primeiro (2.1, 2.2 e 2.3) apresentará Manzon antes da sua chegada ao campo cinematográfico; o segundo (3.1, 3.2, 3.3) focará nos documentários produzidos por ele para Juscelino Kubitschek e alguns empresários; o terceiro (4.1, 4.2, 4.3) se dedicará às encomendas recebidas pelo francês feitas para o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais e para João Goulart. Haverá outros importantes elementos que serão aglutinados à discussão. Com o avançar da leitura, eles poderão ser melhor percebidos.

O primeiro capítulo será estruturado em duas partes. A primeira objetivará realizar uma contextualização sobre a situação cinematográfica brasileira pré e pós 1930. As inaugurações das primeiras salas no país e as dificuldades encontradas pelos “fazedores de cinema” constituirão assuntos pertinentes ao tópico inicial. Além disso, as diferenciações alusivas à intencionalidade produtiva dos primeiros filmes brasileiros serão problematizadas; visto que, um dos intuitos será tentar compreender as caracterizações específicas do cinema feito para a diversão e do cinema feito para a informação.

⁴Disponível em: www.sian.an.gov.br.

⁵ Disponível em: www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/.

⁶ Disponível em: www.acervo.oglobo.globo.com.

⁷ Disponível em: www.acervo.veja.abril.com.br.

⁸ Disponível em: www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/.

⁹ Alguns disponíveis em: www.acervojeanmanzon.com.br e outros no: www.youtube.com.br.

Na primeira parte do tópico 2.1, a finalidade será levantar algumas questões consonantes à chegada do cinema no Brasil, e apresentar alguns dos desafios enfrentados por aqueles que queriam fazer filmes no país. De início, o foco estará direcionado às primeiras exposições nacionais, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, e também à presença maciça dos imigrantes no campo cinematográfico. As aplicabilidades do cinema, e seu público-alvo, igualmente serão temas discutidos nesta parte. Além disso, será feita uma exposição sobre as distinções das naturezas filmicas de cada produção no período anterior à década de 1930.

A partir da análise sobre o aparecimento dos filmes cantantes, no início do século XX, se tornará possível pensar sobre qual foi o momento que se instituiu a prática de exibição de complementos no cinema brasileiro. Este tipo de obrigatoriedade não existia neste período; pois, foi sendo incorporado aos poucos graças às políticas estatais para o setor. Posteriormente, esse modelo fora fartamente utilizado por Jean Manzon. Apesar de suas produções não terem qualquer analogia cinematográfica com as canções ilustradas, elas também eram mostradas anteriormente à rodagem dos filmes estrangeiros. Por isso, pode-se dizer que o cinema cantado inaugurou essa prática, que acabou sendo imposta por lei anos depois.

Os filmes naturais de enredo, das décadas de 1910 e 1920, se assemelhavam, em alguns aspectos, aos filmes de caráter publicitário e de reportagem da produtora de Manzon. Ambos dependiam da demanda e visavam uma divulgação propagandística. Nos dois casos, o cinema serviu como prestação de serviço. No capítulo seguinte, uma declaração do cineasta francês sobre estar fazendo filmes para informar, e não divertir, se encaixa perfeitamente no modelo de pretensão filmica dos “naturais”. Nestes, os anunciantes e contratantes compravam espaços através de matérias pagas previamente. A institucionalização da “cavação” (termo discutido *a posteriori*) viria de fato mais tarde, mas as bases propulsoras já estavam sendo formadas.

Os posados de propaganda (outra nomenclatura dada aos filmes de enredo) eram, portanto, curtas-metragens encomendados por empresários e políticos, que continham um alcance de nível comercial. O surgimento das primeiras produtoras brasileiras, a partir desse formato de clientelismo, se tornará uma das temáticas de discussão ainda neste primeiro tópico. A figura do italiano Gilberto Rossi será

muito significativa para o entendimento sobre a construção das relações entre produtores, exibidores e poder público. Assim como Manzon, o dono da primeira produtora cinematográfica brasileira teceu associações e contatos pessoais que garantiram sua sobrevivência no setor.

Além disso, outro intuito deste primeiro tópico (2.1) será problematizar sobre as dificuldades que o cinema brasileiro se deparou antes de sua industrialização. A dependência com o exterior, a baixa qualidade comparada ao que vinha de fora e os baixos estímulos ao seu crescimento foram alguns dos problemas enfrentados pelos produtores cinematográficos. O cinema, ainda de bases artesanais, sofria críticas e desprezos por parte dos intelectuais e da opinião pública. Por isso, muitos cineastas passaram a trabalhar para o governo. A gerência intervencionista das instituições administrativas, responsáveis pela esfera, será outro componente de análise.

Ainda no tópico inicial, há uma discussão sobre as razões que impulsionaram os fabricantes independentes a trabalhar filmicamente com propaganda interna, especialmente para a cúpula governamental. Os motivos que levaram os “cavadores” ao recebimento de encomendas, e a sua inabilidade em conseguir competir com o mercado estrangeiro, representarão tópicos importantes neste momento. As parcerias criadas, assim como os benefícios surgidos pelo sistema de produção, distribuição e exibição de filmes, permitirão a compreensão sobre a cadeia de truste que fora estruturada anos mais tarde.

O principal intento deste primeiro tópico partirá, portanto, da necessidade de buscar referências sobre o surgimento do cinema comercial e publicitário no Brasil. A tendência de produção de filmes de curta-metragem de exaltação de figuras públicas, celebridades e empresários remete aos anos de 1920. De forma que, seu aparecimento antecedeu ao processo de industrialização cinematográfica. A cavação, neste sentido, estruturou-se como um mecanismo de veiculação propagandística e representou a única sobrevivência do setor. Os primeiros contratos de exclusividade entre contratantes e contratados também surgiram neste período.

Mas por que esse debate aparenta ser significativo para entender o modelo produtivo de Manzon? O aparecimento dos complementos cinematográficos de fins comerciais, como dito, ocorreu ainda nas décadas de 1920 e 1930; assim como o propósito de criação de redes de influência. As críticas pela falta de compromisso social dos filmes posados também já existiam neste período. A

ausência de escrúpulo por parte dos cavadores era igualmente comentada. Manzon, como será visto nos próximos capítulos, absorveu boa parte deste aparato preexistente, assim como se deparou com condenações semelhantes a respeito de seus trabalhos.

O objetivo, então, será problematizar sobre a complexidade destes elementos citados de modo a compreender as incorporações e os ineditismos do trabalho desenvolvido pelo cineasta. As especificidades de sua composição fílmica serão melhor avalizadas no segundo capítulo (3.1, 3.2, 3.3.). Nesta primeira parte, então, uma apreciação sobre o caminho percorrido até a industrialização da atividade cinematográfica se apresentará crucialmente necessária; já que, fora a partir dela que o cinema pôde se desenvolver no Brasil. E, por razões evidentes, o material audiovisual de Manzon pôde encontrar espaço para ser exibido.

No tópico 2.2, a ênfase inicial estará relacionada à utilização da máquina estatal para fins propagandísticos a partir do primeiro mandato de Vargas. A apropriação dos meios de comunicação e a institucionalização do cinema pedagógico serão alguns dos pontos discutidos neste momento. O surgimento dos primeiros cinejornais e a tendência de publicizar as ações e as promessas do governo ajudarão a pensar sobre o alcance social e cultural almejado pelo autoritarismo de Getúlio. Os decretos-leis, que tinham como intenção proteger os filmes brasileiros, assim como a obrigatoriedade de exibição dos complementos, do mesmo modo, representarão diretrizes centrais de discussão.

As atividades desenvolvidas no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1937, serão explicitadas no tópico 2.2, pois, a sua criação interferiu na implantação de instruções para a produção cinematográfica nacional. A partir do INCE, os filmes precisaram conter finalidades educacionais voltadas para o interesse do país e de seus cidadãos. Este tipo de obrigatoriedade permaneceu instituído por bastante tempo (como se verá a seguir) e fora determinante para a modelação da estrutura ideológica assumida pela produtora de Manzon anos depois. Os primeiros jornais de tela, patrocinados pela iniciativa pública, também serão citados.

A utilização dos cinejornais, como ferramentas de veiculação publicitária, serviu como um mecanismo de divulgação da força do regime de Vargas. O poder simbólico de sua exibição, assim como a eficácia e a unidade pretendidas por

esses curtas, serão instrumentos de análise neste tópico (2.2). As características de produção dos filmes institucionais serão, portanto, mencionadas; visto que, no capítulo seguinte, as especificidades de elaboração filmica de Manzon permitirão elucidar as diferenças e as semelhanças contidas nos modelos de complemento cinematográfico. O objetivo, nesse caso, será entender o que havia de autêntico na linguagem assumida por sua produtora.

Por falar na Jean Manzon Films, a criação da Cinédia permitirá avaliar sobre como a sua estruturação empresarial foi pensada e colocada em prática. Por mais que a produtora de Adhemar Gonzaga tenha se dedicado aos gêneros de caráter popularesco, a organização e o direcionamento de seus trabalhos continham elementos consonantes aos defendidos por Manzon. Contudo, a diante, poderão ser percebidos alguns pontos díspares entre as duas empresas de produção de filmes. Enquanto a Cinédia calcava suas propostas reivindicativas no protecionismo, o cineasta francês reclamava da interferência estatal no cinema.

As dificuldades enfrentadas pelo setor e as disputas entre produtores, distribuidores e exibidores voltarão a ser um tema de análise. Dessa vez, o foco será problematizar sobre os percalços do projeto autoritário do DIP - que em vez de proteger, paralisava a atividade nacional. A concorrência com o cinema estrangeiro apenas se intensificou e as reivindicações tornaram-se mais tímidas. A falta de ambição e opções viáveis, que alavancassem os filmes brasileiros, freou qualquer tentativa de um desenvolvimento mais autônomo e menos dependente. Por isso, todo o trinômio produtivo permaneceu sobre a gerência do Estado.

Em uma segunda ocasião, haverá o interesse em pensar sobre a importância da fundação da produtora Atlântida nos anos de 1940. Por isso, essa temática será apresentada em um subtópico a parte (2.2.1). Essa escolha foi feita devido à associação entre a empresa de Severiano Ribeiro e a Jean Manzon Films, realizada alguns anos depois. Essa separação estrutural objetivará enfatizar a grandiosidade e o prestígio assumidos pela Atlântida, de modo a demonstrar o porquê do interesse na parceria com Manzon.

A sociedade criada entre a Atlântida e a Jean Manzon Films, na década de 1950, aumentou ainda mais a produtividade da empresa de Severiano Ribeiro. Mesmo trabalhando com uma quantidade considerável de encomendas, as críticas ao seu modelo de transmissão informativa não cessaram. As acusações só foram redirecionadas à produtora de Manzon; uma vez que, as tentativas de dissimulação

e acobertamento da realidade social continuaram sendo a tônica do processo de produção fílmica. Assim como a *Atlântida*, o francês também fora acusado de fabricar verdades de acordo com seus interesses e/ou de seus contratantes.

Na segunda parte deste primeiro capítulo, o foco será especificamente Jean Manzon. A partir do subtópico 2.2.2, sua trajetória profissional começará a ser apresentada. Primeiramente a partir de sua chegada ao Brasil e sua contribuição para o Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, - incluindo seu trabalho para o Birô Interamericano. A partir desta análise, se tornará admissível pensar em qual momento Manzon começou a montar sua rede de influência, que incluía celebridades, jornalistas e políticos. No segundo capítulo (3.1, 3.2, 3.3), os resultados destas parcerias serão discutidos.

No terceiro tópico do primeiro capítulo (2.3), as fotorreportagens feitas por Manzon para a revista *O Cruzeiro* auxiliarão no entendimento sobre a composição estrutural e artística utilizada por ele em seus trabalhos. Desta forma, a percepção sobre as suas preferências e seus modelos de construção ideológica - que o acompanharam por muitos anos - será um dos tópicos do debate. Elementos relacionados ao preparo das cenas para o registro fotográfico, o didatismo de suas narrativas descritivas e a utilização do *close*, por exemplo, permitirão avaliar a transposição destas características específicas para o campo do cinema.

O capítulo 2 se dividirá em três partes: a primeira (3.1) se dedicará aos anos iniciais da Jean Manzon Films, a segunda (3.2) consistirá em discussões a respeito do trabalho do cineasta para Juscelino Kubitschek, e a terceira (3.3) focará nas encomendas para o empresariado. Os temas se interligam na medida em que as especificidades do trabalho de Manzon foram sendo expandidas em todas as direções e para diferentes finalidades. Algumas diferenciações narrativas e imagéticas, de fato, existiram; contudo, o seu padrão de construção cinematográfica permaneceu estruturado em moldes praticamente engessados. Por isso, essa questão precisará ser profundamente avaliada.

Os longas-metragens, produzidos pelo francês no início da década de 1950, assim como as críticas direcionadas a eles, darão o tom em um primeiro momento. Em seguida, as diretrizes de elaboração fílmica de Manzon serão previamente discutidas a partir da análise de matérias de jornais e revistas. Ainda no início do tópico 3.1, haverá uma retomada de termos trabalhados no capítulo anterior - como, por exemplo, os significados do termo “cavação”. As associações

realizadas pelo produtor, ao longo dos anos que esteve no Brasil, serão citadas, assim como os padrões operacionais da Jean Manzon Films.

A preferência de Manzon pelo cinema publicitário, a qualidade de seus materiais e a falta de concorrentes serão temáticas que permearão um dos debates. As características de teor ideológico e os gostos pessoais do produtor também aparecerão na discussão, assim como as encomendas feitas para o setor público. Sua suposta habilidade em atender pedidos e a dinâmica de produção de sua empresa serão temas comentados. O reconhecimento proveniente de seus quadros associativos e sua auto-avaliação positiva atenderão à finalidade pensada pela pesquisa ainda na parte inicial do tópico.

Em um segundo momento do tópico 3.1, questões referentes à legislação do cinema educativo serão novamente problematizadas. Desta vez, o intuito será retomar essa análise a partir do período da redemocratização. Por conta das mudanças de caráter legislativo orquestradas após 1945, o campo cinematográfico brasileiro sofreu algumas alterações com a criação de órgãos regulamentadores. A intenção de estruturação de uma indústria de cinema no país voltará a ser um conteúdo desenvolvido nesta parte. A tentativa de proteção das películas nacionais e o impedimento à formação de trustes igualmente serão objetivos analisados.

Assim como demonstrado nas matérias para a revista *O Cruzeiro*, Manzon igualmente trabalhava com noções próprias de construção técnica e artística no cinema. As transferências de referenciais teóricos e práticos do campo da fotorreportagem para o campo cinematográfico serão discutidas nesta parte. Os intentos dos filmes educativos reaparecerão a partir de uma declaração dada por Manzon a um jornal. Em seguida, uma discussão historiográfica sobre os gêneros e as características das produções ficcionais e não ficcionais para o cinema será feita. A parcialidade e o realismo de cada modelo fílmico serão comentados.

O tópico 3.2 será destinado, basicamente, aos trabalhos desenvolvidos por Manzon para o presidente Juscelino Kubitschek. De início, a forma de gerência propagandística de JK será destrinchada, de modo a revelar as táticas usadas para evidenciar sua figura a nível nacional. Durante a campanha presidencial, o então governador de Minas Gerais não almejava apenas divulgar seus feitos e promessas, mas também transmitir sua personalidade e carisma. Por isso, uma sólida publicidade precisou ser montada a partir da adoção de um *marketing* mais

personalista. A exposição de sua imagem acabou sendo consolidada a partir da ajuda dada por Manzon.

Diferenças sobre o modelo de propaganda adotada por Kubitschek e por Vargas serão observadas, assim como os contatos pessoais estabelecidos pelo mineiro. JK optou pela formação de alianças formais e informais para a constituição de seu quadro colaborativo. Dessa forma, os acordos pensados por ele muito se assemelhavam à maneira pela qual Manzon costurava seu círculo societário. A aproximação entre ambos aconteceu devido à convergência de pensamento e atuação. O papel da imprensa, durante a campanha de 1955, igualmente será avaliado.

O principal baluarte de governo de Juscelino – a construção de Brasília – mobilizará a discussão central desta segunda parte do capítulo. O interesse em noticiar seus projetos políticos, através da elaboração de documentários, foi o elemento que sacramentou a sociedade com Manzon. Por ter conhecimento sobre o alcance dos curtos institucionais, JK buscou se vincular ao mais conhecido produtor de filmes oficiais do Brasil a fim de convencer a opinião pública sobre a necessidade de uma nova capital federal.

Os aparatos ideológicos, usados pelo presidente durante essa tentativa de convencimento, serão debatidos, de modo a sublinhar as táticas pensadas para a feitura dos documentários. Os ideais políticos de Kubitschek, relacionados ao progresso e ao desenvolvimento nacional, por exemplo, também serão analisados, assim como a intenção de legitimação de sua figura nacionalmente. As dificuldades enfrentadas diante da oposição conservadora aos seus projetos modernizantes igualmente servirão como instrumentos de análise.

Na segunda parte do tópico 3.2, o foco passará a ser os cinejornais feitos pela Jean Manzon Films: eles tinham o intuito de demonstrar a grandiosidade do plano de construção de Brasília. Alguns exemplos de filmes serão citados e problematizados, e suas temáticas debatidas. Comparações para com o estilo de preparação técnica, usado pelo francês durante a sua passagem pelo *O Cruzeiro*, do mesmo modo, serão elementos de apreciação. Produções realizadas por Manzon para o governo de Goiás revelarão aspectos importantes de sua estética de produção.

O modo pela qual o cineasta se utilizou (ou não) das características de produção provenientes dos jornais de tela do “Estado Novo” será discutido. A

exposição imagética da figura central, por exemplo, representou um mecanismo diferenciador nos curtas para JK - se comparado com as películas de Vargas. A explicitação audiovisual dos feitos do presidente igualmente aparecerá durante a análise. A tendência de Manzon em mascarar aspectos essenciais de composição fílmica também será questionada. Seu desejo de colocar elementos de composição cinematográfica, de forma subentendida, será, portanto, contemplado.

No tópico 3.3, a ênfase recairá sob os contatos e pedidos recebidos do setor privado, e as razões que levaram às suas encomendas. A facilidade de Manzon em atrair empresários relacionava-se ao tratamento que ele dispensava à classe. Sua publicidade vinculada à defesa do capital estrangeiro e do desenvolvimento nacional despertou o interesse de grandes empreendedores. As vantagens de se produzir complementos cinematográficos no Brasil ainda eram significativas nas décadas de 1950 e 1960; por isso, sua importância e seu alcance não foram desconsiderados por figuras do empresariado brasileiro.

Os primeiros contatos e as produções destinadas ao abrangente grupo serão comentados, assim como a capacidade de Manzon em visionar as demandas dos contratantes de seus serviços. A questão do otimismo e da repulsa em abordar os problemas sociais cinematograficamente, novamente, aparecerá como instrumento de análise sobre as percepções do cineasta a respeito do país. Os principais temas abordados em seus filmes igualmente serão debatidos, de modo a caracterizá-los e diferenciá-los de outros trabalhos feitos para o setor público, por exemplo. Portanto, as particularidades de seu material audiovisual, para a esfera privada, serão destrinchadas.

Os motivos responsáveis pelo reconhecimento do francês no campo empresarial serão problematizados a partir de citações que o mesmo concedeu a um jornal. A operacionalidade de sua produtora, do mesmo modo, será citada. A filosofia estética e a ideologia de construção imagética, utilizadas para a feitura fílmica, representarão elementos importantes de discussão neste tópico. A parceria com o conglomerado de Severiano Ribeiro, mais uma vez, se encontrará no cerne do debate. Além disso, as causas que levaram ao aumento no número de exibição dos curtas de Manzon, no circuito exibidor brasileiro, serão levadas em consideração.

Na segunda parte deste terceiro tópico (3.3), alguns documentários realizados para empresas automotivas serão analisados. As diferenças estruturais

entre eles e os produzidos para JK igualmente serão apreciadas. A utilização de *merchandising* velado, e as razões que a justificavam, representarão um dos principais temas deste momento. As brechas pensadas por Manzon para burlar a legislação, referente à regulamentação cinematográfica brasileira, serão debatidas. Os mecanismos usados para abafar o fato de que publicidades pagas estavam sendo incluídas na categoria “temática educacional”, em seus curtas, também serão discutidos.

A eficácia de aplicação das regras legislativas do país, alusivas ao cinema, voltará a ser um componente de análise. A atuação da censura, por exemplo, será avaliada; visto que seu mau uso contribuiu para o processo de acobertamento de alguns elementos característicos dos processos de filmagem. As intenções comerciais não poderiam ser explicitadas, por isso, havia a preocupação em não evidenciá-las. As tentativas de camuflagem dos nomes dos anunciantes, nos créditos finais das películas, foram delatadas em algumas situações. Contudo, as artimanhas de Manzon nunca chegaram a ser denunciadas formalmente.

As primeiras interseções com as características ipesianas de produção cinematográfica começarão a ser destrinchadas na parte final do tópico 3.3. Os pontos comuns entre os filmes citados e os que ainda serão comentados no próximo capítulo serão levados em consideração. A forma de se pensar o cinema como instrumento de educação e orientação de plateias especializadas, por exemplo, representará uma das tônicas do discurso. Outro objetivo desenvolvido neste momento será o debate sobre o comprometimento ideológico de Manzon para com as causas defendidas. Entretanto, esse tema será melhor trabalhado no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo (4.1, 4.2, 4.3) se baseará, primordialmente, na discussão sobre o envolvimento de Manzon com o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Entretanto, o primeiro tópico se destinará à realização de uma contextualização política, social e econômica do início dos anos de 1960; uma vez que, o surgimento do instituto esteve condicionado ao conturbado momento vivenciado no Brasil neste período. Entender as premissas e os atos defendidos e executados por João Goulart, e as reações ao seu modelo de governo, será essencial para a compreensão das diretrizes fundadoras do IPÊS.

Por isso, o tópico 4.1 consistirá em um debate sobre a atuação ipesiana durante a campanha desestabilizadora contra Jango. O tópico seguinte (4.2)

apresentará o início da relação entre o produtor e o IPÊS. A formação da parceria e os filmes realizados em prol da divulgação dos seus ideais de reconstrução nacional serão analisados. No tópico 4.3, o intuito será problematizar o fim desta sociedade e as contradições do discurso de Manzon. Isto é, o seu papel enquanto militante político será comentado. Para isso, matérias em jornais e revistas condicionarão o entendimento sobre a conduta profissional, estética e artística, do francês.

Em um primeiro momento, o fracasso da tentativa de intervenção golpista no Executivo Federal, em 1961, e as suas consequências, serão um dos temas abordados. Em seguida, a reorganização das direitas, a radicalização ideológica do período e as medidas tomadas por Goulart, após a volta do presidencialismo, darão o tom da narrativa. O início do movimento conspiratório e a tentativa de mobilização da opinião pública brasileira igualmente estarão presentes no cerne da discussão. A existência da pretensão do presidente em arquitetar um plano para se manter no poder, através de um golpe, será questionada em um segundo instante.

A inabilidade de Jango em contornar certas crises, sua guinada à esquerda e seu isolamento político constituirão tônicas discursivas relevantes. A representatividade do golpe, assim como a memória construída a partir de sua instauração, serão partes importantes da contextualização pretendida. As reações populares e partidário-ideológicas, após a suspensão democrática de 1964, também serão comentadas ainda no primeiro tópico do terceiro capítulo. As razões que levaram à deposição de Goulart corroborarão a análise sobre a inevitabilidade do golpe. Sua espontaneidade ou sua preparação prévia serão suposições que interrogarão a natureza de sua iminência.

As diferenciações entre a conspiração e a campanha desestabilizadora contra o governo serão problematizadas, uma vez que suas táticas persuasivas e suas intencionalidades não eram, supostamente, as mesmas. Neste sentido, o papel preponderante do IPÊS neste processo assumirá a diretriz central dos debates. Uma apresentação sobre o instituto, e seus ramos administrativos, será realizada em consonância com uma discussão sobre os seus princípios fundadores. Os grupos financiadores, as atividades desenvolvidas e as parcerias firmadas pelos líderes ipesianos representarão algumas das categorias analíticas da parte final do tópico 4.1.

A campanha psicossocial e a propaganda política realizadas pelo IPÊS versavam sobre a penetração de seus valores doutrinários na esfera pública nacional. Por isso, seu projeto de classe e seus alvos estratégicos estarão presentes na estrutura discursiva principal. As reais motivações, os obscuros interesses e as declaradas pretensões ipesianas se constituirão em temáticas essenciais neste momento. O papel desempenhado pelos filmes do IPÊS, conforme essa tentativa de articulação e aglutinação da opinião pública, será citado. A interferência no mundo do cinema, entretanto, será mais bem trabalhada no tópico seguinte.

No tópico 4.2, o cerne da questão será, como dito, a consolidação da sociedade entre Manzon e a alta cúpula do instituto. Sua carta de definição de atitudes revelará as principais recomendações de sua concepção ideológica. Os objetivos citados neste documento destrincharão os propósitos e os direcionamentos de sua “defesa democrática”. A intenção de formação de um governo paralelo e a pretensão de fomentação de um consenso social eram prerrogativas pensadas e exercidas pelo IPÊS. A urgência em conclamar o empresariado brasileiro a assumir uma posição de liderança na vida pública nacional será também comentada.

A relação com a mídia e com agências de publicidade facilitou a transmissão da ideologia ipesiana. Por isso, um dos intuitos será discutir de que forma sua guerra psicológica e propagandística pôde ser estruturada e difundida. Os filmes representaram uma das principais atividades pensadas para externar o projeto político, social e econômico do IPÊS, tornando-o objeto de conhecimento público. As estratégias e as possibilidades de divulgação do seu material audiovisual, portanto, serão debatidas; assim como sua abrangência a nível nacional. As contribuições das empresas parceiras auxiliaram no processo de alargamento desta empreitada no mundo da cinematografia.

Em seguida, as correspondências trocadas entre Jean Manzon e Luís Cássio dos Santos Werneck (membro dos conselhos orientador e fiscal do IPÊS) explicitarão o teor e a natureza do envolvimento societário. Um detalhamento sobre o conteúdo das citadas cartas será realizado, em concomitância com um aprofundamento sobre as temáticas que deveriam ser abordadas nos filmes. O protótipo de relação acordado por ambas as partes, a partir do comprometimento à feitura dos documentários, será igualmente problematizado. A confiança na

capacidade profissional do francês transpareceu, assim como o conhecimento prévio sobre a sua rede de influências.

O empenho de Manzon em resposta ao convite feito pelo IPÊS poderá exemplificar melhor sua conduta pessoal enquanto produtor cinematográfico. Seu engajamento abarcava um estudo aprofundado a respeito das diretrizes norteadoras do ideário ipesiano. O fato de ele ter se proposto a se interar sobre quais eram os temas defendidos pelo instituto revelou uma necessidade em demonstrar seu aliciamento pela causa. As 23 sugestões apresentadas por ele em sua carta-resposta expunham seu compromisso em obedecer e transmitir as vontades de seu cliente. Aparentemente, Manzon não apenas concordou com os termos do contato, mas também se envolveu com seus princípios.

Essa questão, entretanto, será mais bem trabalhada na terceira parte do último capítulo (4.3). O tópico 4.2, em um segundo momento, focará nos curtas produzidos pela Jean Manzon Films, em parceria com a Atlântida, para o IPÊS. Eles foram divididos estruturalmente de acordo com seus conteúdos e com a ordem cronológica de fabricação. O primeiro bloco se comprometeu a transmitir os problemas da marinha mercante brasileira. O segundo abrangeu temas mais políticos e apresentou as propostas de governo do IPÊS. O terceiro focalizou no uso de tons mais hostis a fim de discorrer sobre os perigos da esquerdização da política.

O tópico 4.3 será dedicado ao estudo sobre o ativismo político de Manzon e às suas posições e controvérsias no campo da ideologia de produção. De início, um debate sobre a militância exercida prol IPÊS será realizado a partir de colocações dadas por alguns autores. Os motivos que justificavam um engajamento de caráter mais íntimo serão comentados. A natureza da relação entre o cineasta e o instituto também será problematizada. Para isso, questões referentes à autonomia de trabalho conferida a Manzon, por exemplo, serão avaliadas. A discussão, portanto, estará concentrada no seu nível de aliciação ao ideário ipesiano.

Em seguida, os filmes realizados por sua produtora para o presidente Goulart serão apresentados. Seus temas e propósitos de feitura irão fornecer tópicos expressivos de avaliação sobre a postura profissional assumida por Manzon. Suas contradições discursivas, percebidas cinematograficamente após a produção de materiais intencionalmente tão dicotômicos, serão igualmente

questionadas. As proximidades simbólicas entre as películas do IPÊS e as sobre Jango reforçavam a tendência de Manzon em manter seu modelo de construção estilística inalterável e independente da origem da encomenda.

A controvérsia opinativa de Manzon sobre o governo de Vargas aparecerá como um exemplo das tantas dicotomias presentes em sua fala. Até mesmo seu parceiro de fotorreportagem, David Nasser, comentará sobre a volatilidade de suas crenças, e as consequências que esta inconsistência narrativa acarretou para a vida do francês. Seu outro colega de profissão, Freddy Chateaubriand, por sua vez, discursará sobre a sua falta de escrúpulo quando da fabricação de verdades tidas como inquestionáveis. As desconfianças referentes à autenticidade de seus trabalhos serão igualmente analisadas, assim como as suspeitas levantadas por conta do sucesso de seus filmes.

A parte final do tópico 4.3 se destinará às transformações e permanências estéticas e artísticas pelas quais Manzon estruturou seu modelo de produção. As necessidades do momento, somadas aos desejos particulares de seus clientes, moldaram sua ótica sobre a montagem de seus materiais audiovisuais. Contudo, certos elementos constitutivos de natureza cinematográfica não se alteraram com o passar dos anos. Questões referentes à militância, à afinidade relacional e à rede de influências de Manzon voltarão a ser apreciadas neste momento. O objetivo principal será mostrar que a flexibilidade em atender diferentes propostas sempre permeou sua trajetória.

Seu comprometimento e envolvimento para com as causas que “abraçava”, portanto, serão problematizados. As rupturas contratuais, que resultaram na formação de novas sociedades - muitas das vezes antagônicas às anteriores - serão levadas em consideração. Compreender os porquês das escolhas pessoais do francês permitirá avaliar sua conveniência em produzir verdades agradáveis à demanda. Portanto, a análise final abará os movimentos feitos por Manzon em relação à adaptação de narrativas às encomendas recebidas, não desconsiderando suas preferências de transmissão ideológica.

As transformações no cinema e no *O Cruzeiro de Manzon*

Neste primeiro capítulo, dividido em três partes, o principal intuito será apresentar Jean Manzon e caracterizar seus primeiros anos em solo brasileiro. No primeiro tópico (2.1), a chegada do cinema no Brasil se tornará um importante ponto de discussão; visto que, o francês utilizou-se de muitas das referências fílmicas do período pré 1930. Compreender quais eram os elementos de construção cinematográfica utilizados, nesta época, permitirá avaliar quais foram as adaptações e as novidades trazidas por Manzon após o seu ingresso no mundo da cinematografia

Sua inserção definitiva no setor ocorreu mais de 10 anos depois de sua chegada ao país. Antes de embarcar neste universo, e se dedicar à produção de curtas e longas-metragens, Manzon trabalhou para o DIP e para *O Cruzeiro*. Por isso, no segundo (2.2) e no terceiro (2.3) tópicos, o foco de análise estará voltado para os trabalhos realizados por ele nos campos da fotorreportagem e do cinema (mesmo que ainda de forma incipiente). Além disso, no tópico 2.2, uma das intenções será problematizar sobre a legislação promulgada por Vargas referente à proteção do parque cinematográfico brasileiro.

2.1.

Cinema: veículo de transmissão cultural e comercial

Em 1895, segundo Roberto Moura¹⁰, Paris recebeu a primeira sessão pública de cinema do mundo. Menos de 1 ano depois, o Rio de Janeiro exibia o cinematógrafo dos Lumière; a primeira projeção data do dia 8 de julho de 1896. Maria Rita Galvão¹¹ comenta que não existe qualquer documentação referente às primeiras exibições. As únicas fontes que possuímos são algumas crônicas em jornais, escritas anos depois. Isso se explica pelo fato das projeções

¹⁰ MOURA, Roberto. A bela época (primórdios-1912).; Cinema carioca (1912-1930).; A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

¹¹ GALVÃO, Maria Rita E. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

cinematográficas terem sido muito esporádicas e sempre associadas a outros tipos de divertimento popular.

O cinema carioca foi impulsionado a partir da inauguração de uma indústria de diversões, uma vez que, as apresentações de aparelhos cinematográficos ocorriam durante as festas públicas. As expressões artísticas locais, a presença de cantos líricos e operísticos na cidade, e até mesmo o jogo do bicho, alteraram o panorama festivo do Rio de Janeiro.¹² Segundo Rosângela de O. Dias¹³, a novidade se popularizou de forma imediata. E “*são as companhias estrangeiras, que visitam o Novo Mundo, no final do século XIX e início do século XX, que incluem entre seus números o recém-descoberto cinematógrafo.*”¹⁴

Tratando especificamente do cinema mudo paulista, os primeiros anos do século XX também foram marcados pelo predomínio de estrangeiros no mercado, em especial os italianos. A cultura operária de origem imigrante auxiliou no processo de desenvolvimento cinematográfico deste período. Segundo Galvão¹⁵, a extensão da classe média e do proletariado urbano foi um dos fatores responsáveis pela afirmação de São Paulo enquanto centro produtor de fitas no Brasil. Moura discorre sobre alguns dos homens que se tornaram os primeiros produtores, cineastas e técnicos no país:

A primeira filmagem de que se tem notícia, em São Paulo, foi realizada por Afonso Segreto em 20 de setembro de 1899, quando é convidado, com o irmão Gaetano (então presidente da Società de Beneficenza no Rio de Janeiro), para uma celebração dos *oriundi* paulistas na data da unificação da Itália.¹⁶

Um dos primeiros exibidores ambulantes da capital paulista foi Francisco Serrador. Esse imigrante espanhol inaugurou a primeira sala fixa de exibição de cinema, datada de 1907, no Coliseu Campos Elísios (um ex-barracão de circo). Galvão¹⁷ comenta que Serrador passava filmes nacionais em seus cinemas e importava outros da Europa. Entretanto, ele não se limitou a exibir: o primeiro posado paulista de longa-metragem, *O crime da mala* (1909), foi uma de suas

¹² MOURA, Roberto. Op cit.

¹³ DIAS, Rosângela de Oliveira. **O Mundo como chanchada** – Cinema e Imaginário das Classes Populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

¹⁴ IBID. P. 28.

¹⁵ GALVÃO, Maria Rita E. Op cit.

¹⁶ MOURA, Roberto. Op cit. P. 20.

¹⁷ GALVÃO, Maria Rita E. Op cit.

produções. O filme era dividido em quadros, e o teatro filmado era interligado por letreiros explicativos.

Moura discorda de Galvão ao afirmar que as fitas não eram classificadas como longas ou curtas, mas sim de acordo com o número de partes que elas continham. O autor comenta também que o cinema chegou rapidamente em diversos pontos do Brasil.

Muitas vezes presentes em parques de diversão das grandes capitais, as primeiras exhibições encontravam-se ancoradas nos exemplos tirados do teatro operário paulista.¹⁸ No Rio de Janeiro, atores sarcásticos, que faziam comédia, eram recrutados em peças teatrais. O cinema industrial, filmado sem decupagem e ainda com a câmera fixa, ainda não possuía a característica de “produto cultural”, mas já se colocava como espetáculo para as massas menos favorecidas e ávidas por entretenimento. As fitas pareciam refletir a vida cotidiana e os problemas enfrentados pelo povo, sempre de forma irônica.¹⁹

Na década de 1910, os filmes “cantantes” eram os que despertavam o maior interesse do público: as vozes dos cantores eram projetadas por trás da tela que exibia a fita.²⁰ De enorme sucesso, as canções ilustradas eram complementos dos filmes europeus de metragem. Os musicais cantados e tocados por músicos partiam de espetáculos teatrais montados previamente. Os filmes posados também representaram outra tradição deste período: classificados como filmes de ficção, eles eram produzidos por atores que complementavam o material documental.²¹ Cassio Tomain²² comenta que este gênero fora marginalizado, pois o segundo posado só foi produzido em 1915.

Os filmes naturais, por sua vez, eram tomados sem atores e produzidos de acordo com variados propósitos, dependendo da demanda. Em geral, este estilo documental visava a propaganda e a divulgação institucional. Neste sentido, o cinema era usado também para a prestação de serviços, e não apenas para divertimento. Algumas lideranças da política paulista e nacional almejavam noticiar suas pretensões e realizações para as massas urbanas por meio da

¹⁸ Teatro comédia, cheio de improvisações, e feito para o divertimento. IBID.

¹⁹ Moura chega a comentar que na “*bela época do cinema*” ocorreu uma impressionante efervescência fílmica: 800 exhibições em 2 meses. IBID.

²⁰ DIAS, Rosângela de Oliveira. Op cit.

²¹ MOURA, Roberto. Op cit.

²² TOMAIN, Cassio dos Santos. **Janela da alma: cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário**. França, 2004. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da UNESP.

propaganda. Os anúncios nos filmes continham matéria paga e as projeções eram filmadas em movimento. Os padrões técnicos precisavam atender a crescente comercialização cinematográfica.

Contudo, a crise que se instaurou após o início da Primeira Guerra Mundial dificultou a importação de películas virgens. As empresas brasileiras começaram, então, a falir, e as atividades cinematográficas praticamente cessaram. Ainda havia a concorrência com os filmes estrangeiros. Moura²³ explica que a chamada “*Bela Época*” chegaria ao fim, assim como o personagem do exibidor-produtor e do distribuidor local. A tentativa de competir com a Companhia Cinematográfica Brasileira²⁴ se apresentou arriscada e ineficiente. Ficava cada vez mais difícil fazer cinema.

Após atravessar um período de epidemia cinematográfica, o mercado paulista dava sinais de desgaste por volta de 1915. Importante destacar a precariedade das instalações e da infra-estrutura das salas improvisadas - as condições higiênicas, por exemplo, eram péssimas. Ainda pesava, para o cinema de bases artesanais, a acusação de divertimento episódico para gente sem cultura. No início dos anos de 1920, agências só eram mantidas com o auxílio financeiro das companhias norte-americanas. Elas mantinham o interesse do público no cinema ao distribuir e comprar os direitos de distribuição das fitas estrangeiras no Brasil. Segundo Galvão,

Deste modo, durante a década de 20, consolidou-se todo um sistema de lançamento e distribuição de filmes estruturado em função do cinema estrangeiro. Num mercado dominado pelo filme estrangeiro, com o qual os filmezinhos que se começavam a fazer aqui não tinham a mínima chance de poder concorrer, o cinema que se desenvolveria em São Paulo nos anos 20 seria necessariamente relegado a uma posição de marginalidade.²⁵

Muitos empresários preferiam arriscar todas as suas fichas no cinema norte-americano. A produção nacional, pelo menos até 1922, ficou dependente da boa vontade destes homens. O sistema de distribuição e lançamento de filmes passou a estar quase que totalmente estruturado no que vinha de fora. Para piorar,

²³ MOURA, Roberto. Op cit.

²⁴ Empresa fundada por Francisco Serrador em 1911. Proprietária de diversas salas de exibição em São Paulo. IBID.

²⁵ GALVÃO, Maria Rita E. Op cit. P. 39.

as películas nacionais já estavam sujeitas ao desinteresse do público, pois, em termo de qualidade, encontravam-se bem distantes do material hollywoodiano que chegava ao país. Como forma de sobrevivência, segundo Galvão, alguns cinegrafistas, como Antônio Campos, passaram a trabalhar para o governo.²⁶

Com Gilberto Rossi este panorama começou a se alterar, mesmo que lentamente. Primeiro cinegrafista profissional de São Paulo, seu principal objetivo era fundar uma produtora de filmes a fim de oferecê-los aos interessados. Com o passar do tempo, ele passou a receber consideráveis encomendas de empresários e políticos. Rossi tornou-se, então, um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento do cinema paulista. O início da Rossi Film, em 1921, marcou este período de institucionalização da cavação²⁷: pela primeira vez, no Brasil, estava se fazendo, de fato, cinema para a propaganda interna.

Nos anos que se seguem, iria se desenvolver em São Paulo, o cinema de propaganda, que, além de documentários e jornais cinematográficos, constituídos quase que exclusivamente de propaganda política e comercial, iria produzir um curioso tipo de filmezinhos de enredo: os posados de propaganda. Em boa parte sustentados pelo cinema de propaganda, iriam surgir os filmes de enredo.²⁸

Anita Simis²⁹ comenta que a preferência pela realização deste gênero cinematográfico não foi uma escolha pessoal de Rossi e seus sócios, mas sim acolhida por conta da imposição do governo em querer transmitir seus feitos. A produtora surgiu e logo abriu caminho para outros jornais e documentários sustentados pela propaganda, fosse ela comercial ou política. A partir de então, a concessão de verbas, principalmente por parte do Estado, fez com que os chamados “filmes naturais” passassem a ser produzidos com mais regularidade. Além disso, notou-se também a ocorrência de uma proliferação de cinegrafistas e produtoras.³⁰

²⁶ Considerado um dos maiores cinegrafistas da época, Antônio Campos abandonou as suas filmagens e foi dirigir o Departamento de Censura do Estado de São Paulo. IBID.

²⁷ Cinema de cavação, segundo Galvão, era produzido por cinegrafistas e cineastas que faziam curtos documentários por encomenda. Prática surgida na década de 1920, a “cavação” consistia na divulgação de empresas, obras do governo e campanhas políticas. IBID.

²⁸ IBID. P. 27.

²⁹ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Anablume/FAPESP, 1996.

³⁰ Simis cita algumas: Campos Film, a Guarany Film, primeiro de José Carrari, depois de seu irmão e de Nicola Tartaglione, a Santa Therezinha Film, a Sul-América Film e a Rex Film, que, junto com a Rossi Film passaram a concorrer entre si. IBID.

Em parceria com o político Washington Luís³¹, a Rossi Film começou a produzir o *Rossi Actualidades*: um jornal cinematográfico patrocinado pelo órgão oficial do governo do Estado e estruturado nos moldes da cavação. A disputa entre os produtores passou a estar pautada, em meados da década de 1920, nos contratos de exclusividade. Quem garantisse a melhor distribuição, levava vantagens na concorrência por encomendas. As rivalidades no meio cinematográfico brasileiro intensificavam-se na medida em que o relacionamento pessoal, entre produtores e exibidores, era o que determinava o que seria transmitido nos cinemas.

Galvão condena as práticas utilizadas pelos cavadores quando da produção de documentários e filmes propagandísticos - ela chega a usar o termo “*inescrupulosos*” para se referir a eles. A falta de comprometimento, a irresponsabilidade no momento da feitura fílmica e os calotes financeiros eram marcas características destes homens que pensavam apenas em seus próprios interesses. Havia, inclusive, o descaso em utilizar as mesmas cenas de filmes já exibidos em outros ainda por fazer. Além disso, as formas pelas quais estes contatos com personalidades importantes eram estabelecidos mostravam o real caráter e antiprofissionalismo desta “*corja que infestava São Paulo*.”.³²

Apenas a associação com empresas privadas e órgãos oficiais garantiria, então, para os cavadores, um expressivo meio para obtenção de recursos.³³ Mesmo assim, eram comuns os casos de filmes planejados e não exibidos por falta de expediente técnico e financeiro. Muitos restaram inacabados, desaprovados pela censura ou não mostrados por não conseguirem distribuição. No caso de Rossi, o subsídio estatal o credenciava a ser a escolha favorita de muitos dos interessados em financiar o cinema brasileiro. Mas, para ele, seu sucesso não se baseava nisso:

Eu tinha a meu favor uma grande vantagem, que não era a subvenção governamental, como diziam as pessoas, mas a superioridade técnica. Procurava me informar do que se fazia na Europa em matéria de cinegrafia, e trazia para o Brasil as novidades que surgiam, sempre que para isto tinha o dinheiro suficiente. Os outros, com exceção de alguns poucos, como Kemeny e Lustig, por exemplo, não estavam

³¹ Presidente do Estado de São Paulo entre os anos de 1920 e 1924. IBID.

³² GALVÃO, Maria Rita E. Op cit. P. 55.

³³ SIMIS, Anita. Op cit.

informados do que se passava no mundo; viam os filmes estrangeiros e tentavam imitá-los sem saber como.³⁴

Esta crítica de Rossi refletiu bem o pensamento de muitos intelectuais sobre os rumos tomados pelo cinema brasileiro no início do século XX. Paulo Emílio S. Gomes³⁵, por exemplo, discorreu sobre as reais necessidades do mercado cinematográfico do país e comentou sobre o atraso ocasionado pelo seu subdesenvolvimento. Para ele, os produtores faziam filmes apenas para agradar o seu público - eles não os apreciavam porque os menosprezavam. Por não conseguirem competir com o estrangeiro, as fitas brasileiras acabavam, portanto, sendo produzidas com desleixo e amadorismo. Elas não deveriam sequer ser encaradas como cinema.

A alienação, o horizonte restrito e a mentalidade particular dos fazedores de películas, ainda segundo Gomes, refletiam em sua incapacidade de demandar reivindicações de amparo legal baseadas no protecionismo. Parecia, então, não haver um interesse em competir, em termos igualitários, com o cinema de fora. Quando vozes eram levantadas a favor da intervenção estatal na indústria cinematográfica, na maioria das vezes elas se limitavam a cobranças pontuais que não resolviam os problemas maiores. Por isso, lamentações, amarguras e desestímulos representavam a tônica deste processo.

A tentativa de uma tomada de consciência, a favor da modernização do parque cinematográfico brasileiro, esbarrava sempre nas baixas oportunidades de crescimento e amadurecimento. Era o Estado quem ditava as regras, e quem não acompanhasse as mudanças e exigências era engolido pela ganância dos poderosos políticos e empresários que dominavam o ramo. A sede de lucros dos produtores e a ausência de vocação e cultura dos cineastas, aliadas ao poder de criação quase nulo dos diretores, auxiliavam ainda mais a preponderância estatal sob o cinema brasileiro.³⁶ A partir de 1930, a indústria nacional fora totalmente incorporada pelo Estado.

O que isso representou para os pequenos e grandes produtores de cinema no Brasil? De que forma as reivindicações protecionistas auxiliaram no processo

³⁴ Depoimento de Gilberto Rossi. Sem referência. Extraído de: GALVÃO, Maria Rita E. Op cit. P. 48.

³⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra Embrafilme, 1982.

³⁶ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a Chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

de desenvolvimento cinematográfico brasileiro a partir de Vargas? Quais foram as mudanças trazidas pelo presidente para o setor? Essas e outras questões serão problematizadas a partir do tópico 2.2; assim como o alcance das normas estipuladas pelo Estado.

No tópico seguinte, a inserção obrigatória dos complementos nos cinemas brasileiros torna-se um elemento de discussão a partir da apresentação dos decretos e das medidas tomadas por Vargas. A indústria cinematográfica nacional, mesmo de forma incipiente, começou a ser consolidada sob a vigilância protecionista do governo. Neste sentido, o caráter pedagógico dos filmes custeados pelo Estado previu propagandear objetivos políticos e personalistas; especialmente durante a ditadura varguista. A intervenção na esfera cultural almejava não apenas publicizar ou censurar, mas também construir uma nova identidade para o país.

2.2.

Indústria cinematográfica brasileira: os primeiros passos

Através da chamada “*legitimação mobilizadora*”, a ditadura de Vargas buscava estar presente na vida cotidiana da sociedade brasileira. A apropriação dos meios de comunicação representou a submissão da arte e da cultura do país aos ditames do Estado; que, pela primeira vez, custeava a sua própria propaganda. Para isso, utilizava-se do rádio, da imprensa e do cinema. Tomain³⁷ afirma que o intuito era “*educar doutrinando*”, visto que a penetração ideológica deveria ser orquestrada a partir do desenvolvimento cultural e intelectual do povo brasileiro.

Em relação ao cinema, as expectativas para a consolidação de uma indústria cinematográfica nacional ganharam força quando da suspensão do regime democrático. Mas, Simis³⁸ alerta que a preocupação do presidente era apenas com os filmes de caráter educacional. A função pedagógica do cinema deveria ser valorizada frente às outras intencionalidades produtivas. As películas precisariam estar designadas a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo para servirem de instrumentos de difusão cultural.

³⁷ TOMAIN, Cassio dos Santos. Op cit.

³⁸ SIMIS, Anita. Op cit.

Até o advento do “Estado Novo” (1937-1945), o cinema brasileiro ainda não havia sido incorporado como veículo de propaganda oficial. Apesar de uma singela euforia, a decepção com o advento da cinematografia sonora rompeu com todas as esperanças de triunfo. A espera calcada na possibilidade de rejeição popular ao filme estrangeiro (por conta do idioma) foi substituída pela alta receptividade das suas legendas.³⁹ A chegada do cinema falado destruiu, então, o parque cinematográfico paulista. Galvão explica que, aos problemas da fotografia, juntaram-se os problemas de gravação de som:

Mesmo deixando de lado as dificuldades técnicas, a complexidade do cinema falado aumentava enormemente os custos de produção; o cinema já não estava à altura dos nossos pobres cineastas.⁴⁰

Por mais que a industrialização da atividade cinematográfica tivesse que passar pelo crivo do Estado, seria errôneo acreditar na passividade reivindicativa daqueles que lutavam pelo desenvolvimento do nosso cinema. A Cinearte⁴¹, por exemplo, foi uma das importantes organizações que objetivava discutir os rumos tomados pelos produtores e ensaístas do país. Como o mercado encontrava-se voltado para os filmes estrangeiros, os fundadores da revista sugeriram uma revisão crítica em relação aos filmes de enredo. Até porque, estes defensores do cinema nacional desconfiavam dos documentários encomendados pelo governo.⁴²

Apesar de a Cinearte ter promovido o consumo das fitas hollywoodianas, Moura⁴³ afirma que ela nunca perdera o interesse pelo parque brasileiro. A principal intenção consistia no transplante das linguagens e técnicas utilizadas pelo cinema norte-americano (especialmente), de modo a universalizar um único modelo de produção. Por isso, ao mesmo tempo em que a Cinearte recomendava a elaboração de leis que facilitassem a entrada de películas no Brasil, empenhava-se em buscar garantias que outorgassem a exibição obrigatória dos filmes nacionais, uma vez por mês, pelo menos.

³⁹ MOURA, Roberto. Op cit.

⁴⁰ GALVÃO, Maria Rita E. Op cit. P. 62.

⁴¹ Revista fundada em 1926. Dirigida inicialmente por Adhemar Gonzaga e Mário Behring. IBID.

⁴² MELO, José Marques de. Populismo e comunicação. In: MELO, José Marques de. **Populismo e comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981.

⁴³ MOURA, Roberto. Op cit.

A Cinédia, de propriedade de Adhemar Gonzaga⁴⁴, foi criada em 1930 e mudou completamente o panorama da produção cinematográfica brasileira. Detentora de equipamentos de qualidade, e funcionários e pessoal técnico em atividade permanente, a produtora fora a primeira a trabalhar em regime de contrato. Sua organização empresarial garantia uma sociedade por ações e quadros fixos, algo inédito até então. Segundo José Marques de Melo⁴⁵, a Cinédia era o que tinha de mais importante no cinema brasileiro, sendo a responsável por reascender o interesse do público nos filmes nacionais.

Os longas-metragens, produzidos por essa produtora, de início, estavam associados ao gênero popularesco. Em sua maioria, contavam histórias cômicas, leves e musicais. Melo comenta que o filme “*A voz do carnaval*”⁴⁶, além de marcar a estreia de Cármem Miranda no cinema, venceu a concorrência frente aos filmes estrangeiros diante da receptividade positiva do público (mesmo que durante um curto período de tempo). Por conta disso, Dias afirma que a Cinédia rapidamente assumiu o posto de pioneira na produção de chanchadas no Brasil.⁴⁷

Para Simis⁴⁸, em geral, estes filmes carnavalescos eram mal-feitos e mal-acabados, além de serem produzidos de forma descuidada. Portanto, o que oferecia segurança econômica à empresa eram os trabalhos feitos por encomenda para o governo e para o setor privado. O decreto-lei 21.240/32⁴⁹ impulsionou ainda mais a Cinédia, já que reduziu as taxas de censura e a cinematográfica, barateando os custos e encarecendo a comercialização dos filmes impressos. Além disso, esta legislação também favoreceu a emergência de outros gêneros no circuito do cinema brasileiro.

A exibição compulsória representou uma proteção ao nosso parque cinematográfico. A partir deste decreto, cada sala teria de programar, pelo menos, um filme nacional por ano. Novas instruções para a censura também foram baixadas.⁵⁰ Os curtas filmados e revelados no país passaram a ser transmitidos

⁴⁴ Cineasta e jornalista. Secretário da ACPB (Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros). Formou o primeiro clube de cinema do país, o Chaplin Club. IBID.

⁴⁵ MELO, José Marques de. Op cit.

⁴⁶ Produção: Cinédia. Direção: Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro. Ano: 1933. IBID.

⁴⁷ Entretanto, Dias ressalta que foi a Atlântida a primeira grande produtora desse gênero. In: DIAS, Rosângela de Oliveira. Op cit.

⁴⁸ SIMIS, Anita. Op cit.

⁴⁹ Simis afirma que o artigo 22 deste decreto criou um órgão técnico dentro do Ministério da Educação e Saúde chamado “MÊS”. Ele foi mantido por meio da taxa cinematográfica para a educação popular. IBID.

⁵⁰ AUGUSTO, Sérgio. Op cit.

obrigatoriamente no circuito a partir de 1934.⁵¹ O cinema estrangeiro passou a dividir espaço com o Estado. A indústria cinematográfica continuava dependente e atrelada às pressões do governo. Consequentemente, o cinema de ficção, por exemplo, permanecia descompromissado e imitador do que vinha de fora.⁵²

Por outro lado temos os produtores necessitando dessa intervenção para poderem criar um espaço de exibição do filme nacional e, por outro, não tendo a liberdade suficiente para produzirem de forma independente pela necessidade que havia de cumprir os decretos para garantir esse mercado (eram necessários 400 filmes por ano), uma vez que a produção de filmes na época não era suficiente para cobrir todo o território nacional e a pressão contrária ao decreto por parte dos exibidores era muito grande.⁵³

Em 1931, o governo provisório já havia criado o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), tendo como objetivo a organização de um órgão com planos e objetivos de controle da informação. Prevendo um direcionamento de opinião pública, os funcionários do DOP almejavam deter o monopólio da informação através da censura prévia.⁵⁴ Jean-Claude Bernardet⁵⁵ afirma que este departamento, conhecido como “*fala sozinho*”⁵⁶, representava um apêndice da Imprensa Nacional. Questões de cunho cinematográfico ainda não eram discutidas pelo órgão; isto só ocorreu em 1934, quando o DOP foi reorganizado e transformado em DPDC.

O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural encontrava-se submetido ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores.⁵⁷ Uma das responsabilidades do DPDC era reorganizar o cinema e a radiofusão, colocando em evidência os ideais do governo Vargas. A maior preocupação continuava sendo com o cinema educacional. Por mais que a produção cinematográfica

⁵¹ Os cinemas ficavam obrigados a exibir um curta-metragem nacional antes de qualquer filme de longa-metragem. In: SIMIS, Anita. Op cit.

⁵² FARO, J. S. A comunicação populista no Brasil: o DIP e a SECOM. In: MELO, José Marques de. Op cit.

⁵³ IBID. P. 148.

⁵⁴ GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial:** ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.

⁵⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema e História do Brasil.** Editora da Universidade de São Paulo: Contexto, 1988.

⁵⁶ IBID. P. 41.

⁵⁷ No DOP, o Ministério da Educação e Saúde ficava com as atribuições no campo da cultura, e o Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores com as atribuições referentes à publicidade e à propaganda. Com a criação do DPDC, tudo ficou concentrado nesse departamento. In: TOMAIN, Cassio dos Santos. Op cit.

estivesse quase toda comprometida com as medidas promulgadas pelo poder executivo, a divisão de cinema sofria com cortes de gastos pelo Congresso.⁵⁸

Ao tentar empregar apenas os filmes educativos como instrumentos de difusão de ideias, por meio de prêmios e favores oficiais, o DPDC não avançou na realização da propaganda política governamental. Com a instauração do Estado Novo, o departamento foi substituído pelo DNP⁵⁹, e a propaganda foi, de fato, institucionalizada. A seção de cinema deste órgão objetivava “(...) *divulgar notícias do Brasil para o interior e o exterior do país, censurar todos os filmes exibidos e promover reportagens e curta-metragens de caráter turístico.*”⁶⁰ Vargas estava tomando para si as rédeas da situação cinematográfica brasileira de forma definitiva.

Simis⁶¹ defende que o DNP nada mais representou do que uma “*marca-fantasia*”, já que nunca teve existência legal. Seu único intento fora transformar o DPDC em um organismo de cultura no sentido germânico da expressão. O endurecimento do regime varguista, ao contar com as influências da comunicação de massa dos governos nazi-fascistas europeus, alterou a dinâmica dos filmes educacionais do DPDC; visto que os condicionou a uma instrumentalização ideológica. Os fundamentos do autoritarismo já estavam em curso também no cinema.

A consolidação da ditadura de Vargas, em 1937, beneficiou-se, então, do aparelho ideológico e propagandístico desenvolvido ao longo da década de 1930.⁶² A máquina de propaganda se expandiu e alcançou o controle total sobre os veículos de informação. A partir da primazia do Executivo, respaldado em uma Constituição⁶³ de princípios centralizadores, o presidente passou a governar por decretos-lei. Isso, sem dúvida, favoreceu o monopólio e a censura da imprensa, do rádio e do cinema. Desta forma, o Estado Novo ampliou a capacidade de

⁵⁸ IBID.

⁵⁹ Departamento Nacional da Propaganda. Criado em 1938. Também dirigido por Lourival Fontes. IBID.

⁶⁰ GOULART, Silvana. Op cit. P. 57.

⁶¹ SIMIS, Anita. Op cit.

⁶² BERNARDET, Jean-Claude. Op cit.

⁶³ Artigo 1.222 da Constituição de 1937: exterminava a liberdade de imprensa e admitia a censura a todos os veículos de comunicação. In: CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Papirus, 1988.

intervenção na esfera cultural. A criação de departamentos e ministérios comprovava essa nova postura.⁶⁴

Assis Chateaubriand⁶⁵ criticava em 1935 o governo Vargas pelo mau uso da propaganda política, ancorando-se no sucesso do exemplo da Alemanha nazista. Já com o advento do Estado Novo, o jornalista mudou de opinião e passou a enaltecer sua capacidade de controlar os meios de comunicação de massas. Uma vez que, as mudanças trazidas com este esquema autoritário de divulgação e manipulação de notícias, eventos e imagens favoreceram o conglomerado de Chateaubriand. Ele chegou a comentar que, no período anterior a 1937, nesse país:

(...) a técnica da propaganda obtém resultados até a hipnose coletiva (...). O número de heréticos se torna cada vez mais reduzido porque o esforço de sugestão coletiva é desempenhado pelas três armas poderosas de combate da técnica material de propaganda: o jornalismo, o rádio e o cinema (...).⁶⁶

A partir da subordinação da cultura pela política, o Estado passou a considerar subversiva toda manifestação e produção que estivessem à margem do circuito oficial. Contudo, segundo Tomain⁶⁷, o aparato governamental não estava voltado apenas para a censura das atividades culturais, mas, principalmente, para a elaboração de uma nova concepção da imagem de Vargas. As pretensões estadonovistas estavam, então, relacionadas à divulgação de um conceito de identidade nacional que estivesse de acordo com as diretrizes do regime. Apenas fazer a vigília da sociedade não era o bastante.

Por isso, o cinema assumiu um papel de suma importância para a condução coercitiva das imposições ditatoriais. Prova disso foi a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1937. Primeiro órgão oficial do país planejado especialmente para o cinema, o INCE ainda estava atrelado a concepção

⁶⁴ Capelato cita algumas das instituições criadas neste período: Ministério de Educação e Saúde Pública; Departamento de Propaganda dividido em duas partes: a primeira, de Publicidade e Propaganda, ficaria no Ministério da Justiça, e a outra, de Difusão Cultural, voltaria ao Ministério de Educação e Saúde. Ainda segundo a autora, em 1939, as atribuições do antigo DPDC passariam para o Departamento de Imprensa e Propaganda. IBID.

⁶⁵ Um dos homens públicos mais influentes do Brasil nas décadas de 40 e 60. Fundador dos Diários Associados, “Chatô” contou com mais de cem jornais, emissoras de rádio e TV, revistas e agência telegráfica. In: MORAES, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁶⁶ *Jornal Diário de São Paulo*. Em: 30/04/1935. In: CAPELATO, Maria Helena. Op cit. P. 77.

⁶⁷ TOMAIN, Cassio dos Santos. Op cit.

pedagógica da produção cinematográfica.⁶⁸ Contudo, tornou-se perceptível sua outra função: fazer propaganda para o governo. Vargas utilizou-se da lei da exibição compulsória para divulgar os feitos de seu mandato através da elaboração de cinejornais, que passaram a ser transmitidos nos cinemas antes do início da programação normal.

No dia 29 de outubro de 1938 ocorreu a exibição do primeiro número do Cine Jornal Brasileiro (CJB). Considerados “complementos cinematográficos de curta-metragem”, esses documentários traduziam em imagens as crônicas da política nacional. Temas relacionados às inaugurações de obras públicas, cerimônias oficiais, manobras militares e aos desfiles comemorativos, por exemplo, eram divulgados nestes filmes de atualidade⁶⁹ para todos os cinemas do país. Alguns, inclusive, chegaram a ser exportados. A voz de Getúlio Vargas, sempre presente e imponente, dava a tônica principal do discurso cinematográfico.⁷⁰

Bernadet⁷¹ explica que o uso da manipulação da linguagem, nestes curtas, era constantemente empregada visando a divulgação dos preceitos do Estado Novo. A multidão não poderia estar desorientada, mas sim, capacitada a aclamar seu líder; a adoração não deveria ser imposta, mas conquistada. O objetivo da construção cinematográfica dos cinejornais oficiais era transmitir publicamente a força e a vontade política do regime através da demonstração do seu poder simbólico. Entretanto, para Faro⁷², visando fins propagandísticos, estes jornais cinematográficos eram “*primitivos*” e ineficientes; ou seja, sua eficácia enquanto objeto coercitivo popular era quase nula.

Nota-se por tudo isto que na realidade não podemos falar de um cinema populista na época do Estado Novo, de um cinema que tivesse uma estrutura consolidada e que, portanto, tivesse um objetivo específico.⁷³

⁶⁸ MOURA, Roberto. Op cit.

⁶⁹ Essa e outras conceitualizações sobre os diferentes gêneros de produção cinematográfica serão aprofundadas no segundo capítulo.

⁷⁰ GOULART, Silvana. Op cit. A autora especifica alguns destes temas: “*A Parada Militar de Sete de Setembro*”; “*Os Dez Anos de Construção Nacional*”; “*Santos Dumont, Conquistador do Espaço*.”; “*Nas Selvas do Brasil Central*”; “*Território das Missões*”. Os documentários estão atualmente disponíveis na fundação cinemateca de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1982.

⁷¹ BERNARDET, Jean-Claude. Op cit.

⁷² FARO, J.S. Op cit.

⁷³ IBID. P. 150.

Os filmes do governo não possuíam, portanto, uma unidade ideológica, na visão de Faro. A falta de uma política concreta para os meios de comunicação era consequência imediata da ausência de propostas e opções mais criativas - que alavancassem o cinema nacional. A preocupação maior era com a criação de uma indústria cinematográfica, não importando de que forma ela seria erguida. O engajamento político, por exemplo, não era uma das maiores vontades daqueles que trabalhavam com cinema. A subordinação passiva às medidas governamentais comprova esta tendência conformista de aceitação a qualquer forma de agraciamento.⁷⁴

Como o DPN não contava com uma estrutura técnica para lidar com a feitura dos filmes de atualidades, a Cinédia ficou encarregada de sua produção e a DFB⁷⁵ a cargo de sua distribuição. Logo, Adhemar Gonzaga, que no início desconfiava das encomendas do governo, rendeu-se à produção de jornais tal como os criticados cavadores da década anterior. Sua produtora, segundo Simis⁷⁶, chegou a produzir 127 dos primeiros números do CJB. Ao final da década de 1930, a Cinédia atingiu um crescimento espantoso e passou a exibir mais cinejornais em São Paulo do que o próprio governo.

O número de produção de complementos aumentou consideravelmente, tanto para empresas como para o poder público. Consequentemente, as demandas do setor cinematográfico cresceram. O Estado se viu forçado a ampliar a sua política tributária protecionista devido às reivindicações dos produtores. A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda⁷⁷, em 1939, estendeu a exibição compulsória do complemento para os filmes de longa-metragem. E também instituiu isenções de taxas alfandegárias para a entrada dos filmes virgens.

O DIP, ao centralizar e coordenar a comunicação social do Estado Novo, designava-se a garantir a uniformidade das mensagens, e eliminar a contra propaganda. Logo, uma das principais incumbências do departamento foi cumprir e fiscalizar todos os dispositivos legais referentes à imprensa e à propaganda no país. Ao institucionalizar uma política de proteção à deficitária indústria cinematográfica brasileira, as relações entre empresas privadas foram reguladas.

⁷⁴A classe produtora brasileira chegou a conceder o título de presidente de honra da Associação Cinematográfica e Produtores Brasileiros a Getúlio Vargas, segundo o depoimento de Primo Carbonari. Sem referência. In: SIMIS, Anita. Op cit. P. 43.

⁷⁵ Distribuidora de Filmes Brasileiros.

⁷⁶ IBID.

⁷⁷ Sobre o DIP: **Legislação Federal**. São Paulo, v.03, p.666-669.

Além disso, “a criação do DIP extinguiu não só o DNP, como a comissão de Censura Cinematográfica, ambos pertencentes ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores.”⁷⁸

O DIP, ao produzir livros, revistas, folhetos, cartazes, programas de rádio, musicais, radionovelas, fotografias e cinejornais, buscava elucidar a opinião pública a respeito das diretrizes doutrinárias do regime varguista. Atuando em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira, o intuito do departamento era fomentar um manipulativo projeto autoritário. O conteúdo de suas ações assegurava a montagem de sua parafernália publicitária, mascarando os conflitos sob o peso da propaganda. Era esta última a arma mais eficaz de conquista do poder, edificação e consolidação do Estado.⁷⁹

O DIP não passou de uma resposta brasileira a um processo que já vinha se desenvolvendo no cenário mundial. Desde os primeiros anos da década de 1930, o Estado atentara para a eficácia dos *mass media* para a legitimação de um regime que se pretendia totalitário, acreditava-se que por meio do uso sistemático destes mecanismos culturais era possível forjar uma identidade nacional na qual o povo se reconhecesse.⁸⁰

Simis⁸¹ explica que o DIP, além de reafirmar a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional de 100 metros lineares, ainda exigiu que os importadores de cinejornais e naturais adquirissem este gênero fílmico dos produtores nacionais. A Divisão de Cinema e Teatro (DCT)⁸², dirigida por Israel Souto, previa a produção do Cine Jornal Brasileiro e a atuação da censura. Consequentemente, nenhum filme poderia ser exibido sem um certificado de autorização fornecido pelo DIP. A Cinédia e a DFB deixaram de estar a cargo da produção e da divulgação do CJB, respectivamente.⁸³ O trimônio produção-distribuição-exibição passou a pertencer ao Estado.

⁷⁸ GOULART, Silvana. Op cit. P. 60.

⁷⁹ CAPELATO, Maria Helena R. Op cit.

⁸⁰ TOMAIN, Cassio dos Santos. Op cit. P. 101.

⁸¹ SIMIS, Anita. Op cit.

⁸² O DIP foi fragmentado em 5 subdivisões: Divisão de Divulgação; Divisão de Rádio-Fusão; Divisão de Cinema e Teatro; Divisão de Turismo; Divisão de Imprensa. Houve também a criação dos Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (Deips), subordinados ao DIP e auxiliares na execução de seus serviços. In: TOMAIN, Cássio dos Santos. Op cit.

⁸³ Os distribuidores começaram a reclamar da concorrência, já que, além do governo, passaram a disputar o mercado com o INCE, do Ministério da Educação, e o SIA da Agricultura. IBID.

A ação efetiva do Departamento de Imprensa e Propaganda, na produção de cinejornais, alterou o cenário cinematográfico nacional. Tornava-se impossível concorrer com o setor estatal; logo, as produtoras independentes perderam seu mercado. Alguns cineastas foram forçados a trabalhar para o governo e se tornaram funcionários públicos.⁸⁴ O executivo assumia também o papel de mediador da relação entre os exibidores e os produtores ao estabelecer preços fixos para o aluguel de películas. *“Iniciava-se a formação da burocracia e a instituição de diversas medidas legislativas que procuraram combater fraudes (...).”*⁸⁵

O decreto-lei 1.915, de 27 de dezembro de 1939 - além de ser o responsável pela criação e regulação das atividades do DIP - estabelecia critérios para o oferecimento de prêmios e favores aos melhores filmes e cineastas, e normas para a censura. A avaliação sobre a intencionalidade e o conteúdo das produções cinematográficas brasileiras, realizada pelos censores, esteve relacionada a uma questão de gosto. Portanto, a censura dos filmes educativos era mais um tom pessoal do que uma ação coercitiva. Já em relação aos filmes estrangeiros, as medidas repressivas passavam por um crivo político. Em geral, o DIP estimulava uma postura neutra em relação ao conflito mundial.⁸⁶

Contudo, Moura⁸⁷ acredita que esta política protecionista era equivocada, uma vez que, na prática, o efeito era inverso: em vez de auxiliar a produção brasileira, o decreto 1.915 acabava restringindo-a. O artigo 34, por exemplo, estabelecia uma quota de exibição de um longa-metragem por ano. Mas, como as produtoras realizavam alguns filmes anualmente, não conseguiam espaço suficiente de exibição nas salas de cinema. Os exibidores preferiam as fitas que vinham de fora, pois eram de melhor qualidade e já dominavam o mercado e o gosto dos brasileiros.

Por isso, Augusto chega a afirmar que: *“Não progredimos muito sob as asas do governo.”*⁸⁸ Com a produção oficial institucionalizada, além da censura, os produtores passaram a enfrentar uma concorrência ainda mais desigual. As disputas por mercado não se limitavam apenas à feitura dos cinejornais do DIP,

⁸⁴ IBID.

⁸⁵ SIMIS, Anita. Op cit. P. 114.

⁸⁶ IBID.

⁸⁷ MOURA, Roberto. Op cit.

⁸⁸ AUGUSTO, Sérgio. Op cit. P. 27.

mas também estavam atreladas ao acirramento interno entre os filmes nacionais. Isso sem contar a interferência do cinema estrangeiro. Simis⁸⁹ afirma que todas as medidas tomadas pelo Estado Novo eram insuficientes diante do grau de desenvolvimento alcançado pelo cinema nacional.

Até porque, as reivindicações solicitadas pelos produtores ainda eram tímidas e conciliatórias. Incentivos para a instalação de fábricas de filmes virgens no Brasil, por exemplo, não era uma das exigências a serem discutidas. As produções nacionais, mesmo durante a guerra, continuavam quase que ignoradas pelo mercado exibidor; e a obrigatoriedade de suas exibições era burlada constantemente. Augusto⁹⁰ chama a atenção para a pobreza artística do cinema brasileiro ao afirmar que o seu poder de criação e imitação era baixíssimo. Somava-se a isso a existência de uma estrutura ainda muito dependente em relação à cinematografia estrangeira.

A situação da indústria cinematográfica piorou a partir de 1942, muito por conta das consequências advindas com a Segunda Guerra Mundial: começou a faltar filme virgem. Vargas criou um novo decreto-lei (4.064) que estipulava concessões à classe produtora. Demarcando os percentuais da locação dos filmes nacionais de longa e curta-metragem, o Estado estabelecia normas e regulamentava a inter-relação entre produtores, distribuidores e exibidores. A formação de um Conselho Nacional de Cinematografia, no seio do DIP, determinava alguns procedimentos que deveriam ser tomados para a autorização e a extensão dos longas-metragens.⁹¹

O decreto n. 4.064 obrigava também a inclusão de um filme, “*complemento nacional*”, em todo o parque cinematográfico brasileiro. Augusto⁹² comenta que o conselho representou uma entidade estatal de propaganda política ao assumir a gestão dos instrumentos de massa (assim como Hitler e Mussolini faziam em seus respectivos países). Contudo, contraditoriamente, o ano de 1942 foi o momento que Vargas aproximou-se dos países aliados, e o DIP assumiu uma marca mais militarista com a saída de Lourival Fontes. Os cinejornais passaram a auxiliar na mobilização do brasileiro para o esforço de guerra.

⁸⁹ SIMIS, Anita. Op cit.

⁹⁰ AUGUSTO, Sérgio. Op cit.

⁹¹ GOULART, Silvana. Op cit.

⁹² AUGUSTO, Sérgio. Op cit.

Apesar de o Estado Novo ter chegado ao fim em 1945, a produção dos cinejornais não cessou. Os oficiais de Vargas só deixaram de ser exibidos em 1946. A estrutura intervencionista foi mantida por Dutra: os filmes permaneceram subordinados à censura prévia e ao controle do que era produzido. A direção da Agência Nacional, por sua vez, continuou a ser de livre escolha do presidente. Além disso, Dutra passou a incentivar e promover facilidades econômicas às empresas nacionais e aos distribuidores, principalmente após a extinção do DIP e a criação do Departamento Nacional de Informações (DNI).⁹³

2.2.1.

O surgimento da Atlântida

Os impulsos condicionados por Vargas, no início da década de 1940, renderam um importante resultado para o cinema nacional. Em 1941, a inauguração da Atlântida⁹⁴ representou uma tentativa de implantação de uma verdadeira indústria cinematográfica. Segundo Dias, a finalidade da empresa não era fazer cinema pura e simplesmente, mas “(...) *tentar a criação de uma experiência cinematográfica brasileira ou pelo menos carioca, e ao mesmo tempo abordar problemas sociais até então ausentes da cinematografia nacional.*”⁹⁵ Pela primeira vez, pensava-se em alcançar um padrão de produção comparável ao dos filmes norte-americanos.

Em uma coluna em *O Jornal*, o jornalista Pedro Lima⁹⁶ teceu argumentações que vão de encontro com as defendidas por Dias. Na matéria intitulada “*É com este que eu vou*” (que se refere a um dos filmes produzidos pela Atlântida), Lima criticou os espetáculos proporcionados pela empresa. Para ele, os mesmos só serviam para ludibriar o público, não contribuindo em nada para o aprimoramento técnico e artístico do cinema. A qualidade do material

⁹³ SIMIS, Anita. Op cit.

⁹⁴ Segundo Moura, a Atlântida foi um projeto originado de boas intenções e da garra de Moacyr Fenelon. Seu manifesto salientava de forma ufanista a intenção de contribuir com o desenvolvimento do cinema, como sinônimo do progresso do país e conclamando a participação de todos. Augusto completa afirmando que a empresa foi criada pelo idealismo de um grupo de intelectuais e profissionais do ramo cinematográfico. In: MOURA, Roberto. Op cit. e AUGUSTO, Sérgio. Op cit.

⁹⁵ DIAS, Rosângela de Oliveira. Op cit. P. 9.

⁹⁶ *O Jornal*. Título: “*É com este que eu vou.*” Em: 06/02/1948. P. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_04&pasta=ano%20194&pesq=%C3%A9%20com%20este%20que%20eu%20vou.

cinematográfico deixava a desejar, assim como a atuação dos atores. A falta de uma direção competente também foi avaliada pelo jornalista: não era possível enxergar serenidade e comprometimento por parte dos diretores. Logo, para Lima:

A existência da Atlântida tem sido marcada por uma série de filmes, a maioria dos quais não mostra o propósito de criar uma indústria, mas o de auferir lucros imediatos, entorpecendo os sentidos do público com o ópio barato e fácil da licenciosidade, em um divertimento popular que deve ser encarado com sentimentos mais construtivos (...) Que pode adiantar para a nossa indústria a Atlântida prosseguir com este gênero de filmagens deprimentes, e que acabarão cansando ou desmoralizando o nosso cinema e até tornando seus produtos incapazes de enfrentar futuramente uma concorrência séria e mais limpa?⁹⁷

De capital oriundo da venda de ações populares, a Atlântida especializou-se na fabricação de filmes rápidos, baratos e desprezíveis. Faro⁹⁸ discorda de Dias ao afirmar que eles não apresentavam nenhuma crítica social, política ou econômica; apenas mascaravam a realidade. De qualquer forma, segundo Tomain⁹⁹, a película nacional começou a ser mais bem aceita pelo público e ganhou espaços nas salas de exibição. Uma das razões de seu sucesso imediato esteve relacionada à sua forma de abordagem e ao tratamento dado aos problemas cotidianos dos brasileiros.

As comédias carnavalescas, produzidas pela Atlântida, atingiram uma aceitação popular muito grande por transbordarem brasilidade. Considerada “*a cinematografia da alegria*”, a chanchada garantia o entretenimento das massas e formava um circuito integrado de aspirações artísticas. Os filmes com Oscarito e Grande Otelo, ao se utilizarem da sátira e do deboche, provocaram uma crescente idolatria em torno dos principais atores. Ao assumir a sua incapacidade de imitar as fitas estrangeiras, a chanchada instituiu como sua principal temática a caricatura dos estilos hollywoodianos.¹⁰⁰

Augusto comenta que, por isso, as chanchadas mais pareciam cópias inferiores de modelos importados. Moura¹⁰¹ acrescenta pontos importantes para

⁹⁷ DIAS, Rosângela de Oliveira. Op cit. p. 50 e 51.

⁹⁸ FARO, José Salvador. Op cit.

⁹⁹ TOMAIN, Cassio dos Santos. Op cit.

¹⁰⁰ AUGUSTO, Sérgio. Op cit.

¹⁰¹ MOURA, Roberto. Op cit.

este debate ao declarar que o uso da paródia representou uma resposta ao subdesenvolvimento do cinema nacional; ri de si próprio era a única saída viável em um mercado controlado pelo que vinha de fora. A malandragem e a crítica à cultura erudita também foram marcas deste tipo de produção cinematográfica. Segundo Dias¹⁰², a forma alegre, e isenta de conotação educativa, dos filmes da Atlântida significaram a união da sátira com o naturalismo norte-americano, acrescida de expressões vindas da cultura popular.

Apesar de não ter sido o único celeiro da chanchada, a Atlântida foi o mais produtivo. Contudo, sua produção não se limitou a este gênero popularesco. “*Produzindo de início o cinejornal Atualidades Atlântida, a empresa logo passa para o longa-metragem (...).*”¹⁰³ Filmes sérios também foram pensados e feitos pela empresa. Contudo, por conta de sua associação a elementos cinematográficos vulgares, e da preferência do público pelos cine-atualidades do Estado, a Atlântida não conseguiu fugir do aspecto popularesco que a caracterizou. Logo, a desconfiança e o descaso acabaram moldando a sua estrutura criativa e seus objetivos de produção.

Mas não eram apenas esses aspectos que perturbavam as pessoas comprometidas com a feitura das chanchadas; as críticas, por serem bastante vorazes, provocavam reações instantâneas. Um dos mais relevantes incômodos dos intelectuais, por exemplo, era com o descompromisso social dos filmes, causado pela falta de interesse na conscientização das massas. Para eles, as chanchadas não colaboravam, de forma alguma, para a elevação do nível cultural das pessoas. Já para a elite cinematográfica, o homem brasileiro já era vazio por dentro, e este estilo fílmico só acentuava sua condição colonial subalterna.¹⁰⁴

Vargas, segundo Tomain¹⁰⁵, também soube se utilizar da comicidade das chanchadas para seu próprio uso; já que esse tipo de filme poderia o aproximar da multidão e manter a ordem social. Nesse caso específico, o governo entendia que a repressão só pioraria sua imagem. A chamada “*transgressão socialmente consentida*”¹⁰⁶ aplicava limites moderados aos produtores. O objetivo do presidente era realizar um contra-discurso de forma a neutralizar as críticas ao seu

¹⁰² DIAS, Rosangela de Oliveira. Op cit.

¹⁰³ IBID. P. 154.

¹⁰⁴ IBID.

¹⁰⁵ TOMAIN, Cassio dos Santos. Op cit.

¹⁰⁶ IBID. P. 93.

regime. Esta estratégia de esvaziamento¹⁰⁷, ao se utilizar do humor, desqualificava as sátiras a respeito da figura de Getúlio.

Após a associação com o grupo Luís Severiano Ribeiro, em 1947, a Atlântida passou a dominar a produção nacional. A conjugação de distribuição e elaboração de inúmeros cinejornais aumentou consideravelmente os lucros da empresa. Após fundar a União Cinematográfica Brasileira (UCB), Severiano Ribeiro assumiu o controle acionário da Atlântida e, conseqüentemente, promoveu uma melhoria artística e técnica em sua cinematografia. Por isso, Augusto¹⁰⁸ comenta que as críticas foram diminuindo, e a grande parte dos historiadores do cinema brasileiro, nos dias atuais, valoriza o legado de Oscarito e companhia.

A parceria criada entre a Atlântida e a Jean Manzon Films, na década de 1950, alavancou ainda mais a produtividade da empresa de Severiano Ribeiro. Mesmo trabalhando com uma quantidade considerável de encomendas, as críticas ao seu modelo de transmissão informativa não cessaram (como defende Augusto). As acusações só foram redirecionadas à produtora de Manzon; visto que, as tentativas de dissimulação e acobertamento da realidade social continuaram sendo a tônica do processo de produção filmica. Assim como a Atlântida, o francês também fora acusado de fabricar verdades de acordo com seus interesses e/ou de seus contratantes.

No capítulo seguinte, essa questão será mais bem trabalhada, assim como a associação entre as duas empresas. Através da apresentação analítica de alguns filmes, será possível entender melhor de onde partiram as críticas sobre a ausência de abordagem de temas sociais nos filmes de Manzon. Por ora, torna-se importante focar em sua trajetória profissional, de modo a compreender o caminho percorrido por ele até atingir notoriedade no campo cinematográfico. Por isso, na parte final deste capítulo, o objetivo será destrinchar a jornada de Manzon desde a sua chegada ao Brasil, incluindo seu trabalho para o DIP e o Birô Interamericano, e para *O Cruzeiro*.

¹⁰⁷ Tomain comenta que em um cinejornal de 1942, o DIP aproveitou-se, de forma irônica, de uma passeata da UNE contra o fascismo para reafirmar o compromisso do governo no combate aos inimigos da pátria. IBID.

¹⁰⁸ AUGUSTO, Sérgio. Op cit.

2.2.2.

Jean Manzon no Brasil: trabalho para o DIP e para o Birô

Até 1942, o Brasil adotou uma postura equidistante e pragmática em relação às potências mundiais. Sua política exterior esteve atrelada às oportunidades comerciais surgidas no período; o país buscava se beneficiar com o conflito bélico. A competição entre Alemanha e Estados Unidos, pela busca de influências políticas e econômicas na América Latina, acabou sendo a responsável pela elaboração de planos estratégicos para o Brasil. Os norte-americanos almejavam costurar acordos colaborativos com os militares e políticos brasileiros. A existência de bases aéreas e navais no nordeste demonstrou a importância da defesa da América do Sul.¹⁰⁹

Apesar da resistência das Forças Armadas, o processo de aproximação foi sendo desenvolvido com os Estados Unidos - e isso se refletiu no cinema. A cooperação brasileira com o Birô Interamericano¹¹⁰ objetivava a produção e a distribuição de filmes no país. As informações divulgadas e controladas por este órgão visavam ganhar a batalha ideológica contra o fascismo. Segundo Gerson Moura¹¹¹, um sistema de co-produções foi instituído pelos dois governos, assegurando as agências do Estado e ganhando os grupos sociais mais significativos. A intenção era conquistar “mentes e corações” das massas populares e dos líderes políticos.

Através do estímulo às atividades de propaganda, o Birô apresentava, em seus filmes, a necessidade da colaboração entre os povos durante a guerra. Além disso, almejava divulgar o estilo de vida norte-americano. Dividido em três principais áreas interligadas (informação, saúde e alimentação), o programa possuía pretensões ambiciosas para o cinema. Tantos os ficcionais como os jornais da tela eram produzidos de acordo com os objetivos de penetração ideológica e cultural pensados pelo governo estadunidense. O Birô, além da

¹⁰⁹ MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

¹¹⁰ Dirigido no Brasil por Berent Friele. Atividades apoiadas pela Embaixada americana no Rio e suporte de um Comitê de Coordenação composto por empresários. São Paulo também tinha agência do Birô e RJ, Curitiba, Natal, entre outras cidades, contavam com subcomitês de apoio. IBID.

¹¹¹ IBID.

produção, patrocinava também a distribuição e a exibição de seus filmes no Brasil.¹¹²

Em geral, as temáticas filmicas referiam-se aos aspectos naturais brasileiros, às festas e à produção de bens primários estratégicos. Preocupado com o corte do fornecimento de matéria-prima brasileira para os países do Eixo, os Estados Unidos buscavam incentivar assinaturas de acordos comerciais exclusivos. O filme “*A Batalha da Borracha*” demonstrou exatamente esta pretensão norte-americana em firmar pactos econômicos com o Brasil. Logo após a divulgação deste longa-metragem, o país sul-americano tornou-se o fornecedor privilegiado de borracha dos Aliados.¹¹³

No filme, cenas da migração de milhares de trabalhadores do Ceará para a Amazônia enfatizavam o processo de produção da borracha. De acordo com a sequência imagética e narrativa, a batalha tinha sido desencadeada pela tentativa de estimular sua produção, e tornar mais ágil sua distribuição. Gerson Moura¹¹⁴ explica que a rede de produção e distribuição, por ser muito complexa, consentia aos intermediários uma parte considerável dos lucros. Ainda segundo o autor, os resultados do filme ficaram muito aquém das expectativas - a tragédia social dos seringueiros, por exemplo, não foi devidamente contada.

O envolvimento do DIP com o Birô pretendia consolidar a posição do Estado Novo junto à opinião pública. Além do auxílio na produção de filmes, o departamento começou também a vetar qualquer manifestação artística que questionasse as instituições norte-americanas. Notou-se, então, um afrouxamento na censura, referente às películas vindas dos EUA, e um endurecimento na entrada dos filmes nazistas. Além disso, funcionários do DIP passaram a trabalhar em projetos comuns com o Birô; como foi o caso do francês Jean Manzon.¹¹⁵

Nascido em 1915, em Paris, Manzon foi aprendiz do jornal *L’Intransigente*, e logo foi indicado para a *Agence Meurisse*. Em 1934, sua carreira de fotógrafo se ampliou e ele passou a colaborar para o “*Vu*”¹¹⁶ e para o

¹¹² IBID.

¹¹³ IBID.

¹¹⁴ IBID.

¹¹⁵ TOMAIN, Cassio dos Santos. Op cit.

¹¹⁶ Revista fundada em 1928 por Lucien Vogel. *Vu* incluía trabalhos de outros fotógrafos não atuantes na área do fotojornalismo, às vezes para reproduzir elementos decorativos, poéticos e humorísticos. Recebeu a influência das revistas alemãs de mentalidade liberal. No primeiro

Paris Soir, o maior vespertino da cidade. Rapidamente, suas fotografias alcançaram sucesso na imprensa francesa e ele foi convidado para fazer parte dos fundadores da *Match*. No final dos anos de 1930, Manzon já era apontado como um dos melhores jornalistas fotográficos do país. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi convocado e virou membro do Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Marinha francesa.¹¹⁷

Como fotógrafo, ele participou da campanha da Noruega e acompanhou a retirada de Dunquerque. Fernando Moraes comenta que Manzon foi enviado para o porto de Brest, ainda em território francês, após a tomada de seu país pelos nazistas. E de lá, cobriu a evacuação da esquadra no Atlântico. Por conta da ocupação alemã, o francês foi obrigado a ir para a Inglaterra, e lá começou a trabalhar no serviço cinematográfico de guerra - cujo diretor de cinema e documentário era o brasileiro Alberto Cavalcanti.¹¹⁸ Foi ele quem propôs a Manzon sua ida ao Brasil. Apesar de Moraes afirmar que sua chegada foi em 1942, o jornal *O Globo* noticia seu desembarque no país em 1940:

Pierre Charles Deninos e Jean Manzon são jornalistas *francezes*, de *Paris-Soir*”, da revista “*Match*” e trabalhavam também para “*Life*”. Com a guerra, foram incorporados ao Exército, trocando a penna e a *machina photographica* pelo fuzil Mauser. (...) Jean Manzon recebeu a cruz de guerra, por actos de heroísmo. Em ordem do dia, do general Goybert, confirmou-se a condecoração obtida nos campos de batalha da Belgica.¹¹⁹

número, rompia com a clássica fórmula da foto isolada e introduzia as reportagens ilustradas, mediante a publicação de informações mundiais. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (org). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012.

¹¹⁷ MORAES, Fernando. Op cit.

¹¹⁸ Alberto Cavalcanti mudou-se para a Inglaterra em 1930 e começou a trabalhar no Departamento de Correios e Telégrafos (especificamente na seção de produtora de cinema). Como produtor e montador de imagem e som de uma série de documentários, Cavalcanti foi consagrado com o título de “o pai dos documentários”. Também realizando trabalhos como editor e técnico de som, Cavalcanti acreditava que o documentário poderia ser pago quando exibido comercialmente. Em 1938, ele virou chefe do departamento do G.P.O. Seus filmes, realizados durante a Segunda Guerra Mundial, passaram a influenciar o documentário de propaganda dos Estados Unidos. Quando começou a trabalhar para a Ealing Films, Cavalcanti retornou aos filmes de ficção, mas sem esquecer-se da realidade dos documentários. In: CALDIERI, Sergio. **Alberto Cavalcanti: o cineasta do mundo**. Rio de Janeiro: Teatral, 2005.

¹¹⁹ **Jornal O Globo**. Em: 10/08/1940. Seção Vespertina. P. 1. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=194019400810C&edicao=Vespertina>.

Cavalcanti o havia recomendado à poetisa e jornalista Adalgisa Nery, que era casada com Lourival Fontes, homem forte de Getúlio e diretor do DIP. Convidado a montar o departamento de fotografia e cinema, Manzon passou a trabalhar para o governo e desistiu de querer voltar para a França. Até porque, a sua “*relação com o Brasil (...) foi de amor à primeira vista. Ele tinha vontade de beijar as pessoas na rua.*”¹²⁰ Como fotógrafo oficial de Vargas, Manzon aumentou seu interesse por cinema ao acompanhar a produção do Cine Jornal Brasileiro. Por isso, concordou em colaborar para o Birô no filme “*A Batalha da Borracha*”.

Quando cheguei da Europa, em 1941, fui nomeado para o DIP, onde criei os serviços de reportagem fotográfica, conjugados aos cinematográficos, que abasteciam a imprensa. A maioria das fotos que os jornais e revistas publicam até hoje do Getúlio Vargas são de minha autoria. Participei também da FEB também editando uma revista chamada “Brasil na Guerra”.¹²¹

Em 1942, Manzon participou da experiência brasileira de Orson Wells chamada *It's all true*.¹²² Segundo Reinaldo Cardenuto Filho¹²³, tratou-se de um início muito mal sucedido na carreira de Manzon.¹²⁴ Esta breve iniciação na área cinematográfica acabou sendo desastrosa para o francês. Antes de pensar em se aventurar novamente no mundo do cinema, Manzon trabalhou com fotojornalismo na revista *O Cruzeiro* por 10 anos. Certamente, a partir dos aprendizados adquiridos com a feitura de fotografias e reportagens, amadureceu seus modelos e critérios de produção a ponto de fundar sua própria produtora em 1952.

A revista *O Cruzeiro*, lançada em 1928, e sempre repleta de anúncios, apresentava-se como um instrumento de educação e cultura. Portanto, não parecia se importar com questões políticas.¹²⁵ Nadja M. F. Peregrino¹²⁶ afirma, entretanto,

¹²⁰ MORAES, Fernando. Op cit. P. 417.

¹²¹ **Jornal Folha de São Paulo**. Título: “*Profissão otimista*”. Em: 17/11/1977. P. 37. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6402&keyword=otimista&anchor=4874638&origem=busca&pd=1f4f5820db5c8ff83e5d527a8b696847>.

¹²² A empresa RKO alugou os estúdios da Cinédia no Brasil através do projeto de co-produções. In: MOURA, Roberto. Op cit.

¹²³ FILHO, Reinaldo Cardenuto. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

¹²⁴ Os motivos deste provável insucesso serão discutidos no terceiro capítulo.

¹²⁵ MORAES, Fernando. Op cit.

que, por mais que a linha editorial da revista fosse voltada para a publicação de contos e novelas, acontecimentos políticos e sociais eram sim reportados. A chegada de Manzon possibilitou um maior aprofundamento em temáticas, até então, pouco trabalhadas. No tópico seguinte, uma análise sobre as mudanças originadas, a partir de sua atuação no processo editorial de *O Cruzeiro*, proporcionará um melhor entendimento a respeito desta alteração de protótipo.

2.3.

Chegada ao *Cruzeiro*: mudanças de estrutura e paradigma

“(...) foi na boemia carioca que ele conheceu o homem que ia mudar seu destino: Freddy, filho de Oswaldo e sobrinho de Chateaubriand.”¹²⁷ A pretensão salarial que *O Cruzeiro* apresentou a Manzon era o dobro do que ele recebia no DIP. A revista estava muito interessada no repórter considerado nato e perspicaz, uma vez que, pretendia remodelar seu processo editorial. Segundo Fernando Moraes¹²⁸, Chateaubriand queria transformar *O Cruzeiro* de modo a torná-lo menos feio, e, por isso, apostou suas fichas no experiente francês que já havia reportado muitas guerras. Manzon logo percebeu que teria muito trabalho com a revista que, para ele, mais parecia um catálogo.

(...) eu, em *O Cruzeiro*, fazia as reportagens e passava noites na tipografia embaixo, brigando com todo mundo, para ver se saía mais ou menos, saía muitas vezes tudo borrado, era uma tristeza.¹²⁹

Nadja Peregrino¹³⁰ discorda de Moraes e do jornal *O Globo* ao afirmar que, na verdade, Manzon chegou ao *Cruzeiro* em 1944. Mas, concorda com o autor quando comenta o seu papel pioneiro no uso consciente da linguagem fotográfica. O quadro de repórteres era quase inexistente anteriormente a sua chegada. A intervenção de Manzon na revista, para ela, consistiu no uso de efeitos

¹²⁶ PEREGRINO, Nadja Maria Fonseca. **A fotografia de reportagem: sua importância na Revista “O Cruzeiro” (1944-1960)**. Rio de Janeiro: ECA, 1990. Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão de Coordenação do Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹²⁷ MORAES, Fernando. Op cit. P. 417.

¹²⁸ IBID.

¹²⁹ Entrevista concedida à Funarte em 1985. P. 4. In: Jean Manzon apud “José Medeiros”. **José Medeiros – 50 anos de fotografia**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986. Apud PEREGRINO, Nadja Maria Fonseca. Op cit.

¹³⁰ PEREGRINO, Nadja. Op cit.

e maneirismos que serviram como base para a manipulação fotográfica. O objetivo era reforçar o caráter opinativo através de imagens nada convencionais, acrescidas de “conotações bizarras”.¹³¹

Ainda segundo a autora, Manzon pensava a fotografia dentro de um panorama da estrutura editorial - ela deveria ser usada como fenômeno da comunicação. A obra fotográfica, para ele, precisava estar, então, inserida no conjunto das grandes reportagens. Em vez de dispersas pelas páginas, ela ocuparia um lugar central, e não apenas ilustrativo. A partir desta nova linguagem, a revista rompeu com as tradicionais fórmulas editoriais que consideravam apenas o discurso verbal como fonte de notícias.

As primeiras reportagens de Manzon para *O Cruzeiro*, entretanto, seguiram o padrão tradicional da revista, e isso acabou restringindo a sua atuação. Muitos foram os temas inusitados abordados pelo fotógrafo. Helouise Costa¹³² cita uma reportagem publicada, em 1943, intitulada “*Manon, lírio partido.*”¹³³, para exemplificar esta limitação criativa imposta a Manzon. A matéria tratava sobre uma oficina de consertos de bonecas e a associava à situação dos feridos e mutilados pela guerra. A autora, contudo, percebeu certo amadurecimento no modelo de fotorreportagem 2 meses depois com a publicação de “*Os loucos serão felizes?*”¹³⁴

Segundo Helouise Costa e Sérgio Burgi¹³⁵, o fato de ter trabalhado no DIP ajudou Manzon a entrar no circuito de celebridades, jornalistas e políticos que o auxiliaram, posteriormente, na elaboração de pautas. As relações pessoais que ele construiu o alçaram à posição de fotógrafo respeitável e eficiente entre diferentes meios sociais. Seu trabalho era visto como algo “civilizado” e “urbano”; suas fotografias representavam a efetivação de uma ruptura entre o suposto “atrasado” e o “moderno”. A nova diagramação de *O Cruzeiro* corroborou sua excelência e maturidade na divulgação da arte fotográfica.

¹³¹ Peregrino não comenta sobre o que considera “conotações bizarras”.

¹³² COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. In: TURAZZI, Maria Inez (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n 27. Rio de Janeiro: IPHAN-RJ, 1998.

¹³³ *Revista O Cruzeiro*. Título: “*Manon, lírio partido.*” Em: 11/09/1943. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=Manon,%20l%C3%ADrio%20partido>.

¹³⁴ *Revista O Cruzeiro*. Título: “*Os loucos serão felizes?*” Em 27/11/1943. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=Os%20loucos%20ser%C3%A3o%20felizes?>.

¹³⁵ COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (org). Op cit.

Jean Manzon deu concretude visual a um conjunto de ideias pré-concebidas sobre o Brasil, provenientes de várias fontes: do programa do Estado Novo, das diretrizes da arte de cunho social e das ideias engendradas no seio da intelectualidade modernista.¹³⁶

Algumas revistas como *A Revista da Semana*, o *Malho* e *Kosmos*¹³⁷ já usavam a fotografia em suas reportagens, mas de uma forma bem ultrapassada, se comparada às inovações pensadas por Manzon. Imagens e textos ainda expressavam linguagens heterogêneas: faltava um hibridismo que os agregasse na condução da narrativa jornalística. O modelo de revistas ilustradas já havia sido consolidado no início do século XX na Alemanha. Mas, a ligação entre a modernidade editorial europeia e as publicações brasileiras só ocorreu, segundo Costa e Burgi, com a chegada de Manzon em *O Cruzeiro*.¹³⁸

Segundo Silvana L. da Silva¹³⁹, até 1940, *O Cruzeiro* ainda contava com matérias voltadas para o público feminino, especialmente sobre comportamento, moda e culinária. A dinâmica fotográfica era posada e a sua estética demasiadamente repetitiva. Além disso, faltavam qualidade gráfica e critério na elaboração das páginas. A fotografia não servia como fonte de informação e suas legendas encontravam-se desarticuladas. Como as imagens ficavam sobrepostas umas nas outras, ocorria uma poluição visual que dificultava um entendimento sobre a organização espacial das matérias.

O novo conceito de fotografia contextualizada acrescentou, aos textos visuais, imagens que completavam e ofereciam um testemunho fidedigno ao acontecimento. A relação de simultaneidade entre a foto e a página gerava uma sensação de realismo indiscutível - mesmo que advindo da interpretação subjetiva do repórter. Esta ilusão de estar produzindo uma verdade, por meio da fotografia, impossibilitava a distinção entre o fato reportado e a própria realidade. Atingindo os limites da certeza, esta naturalização da linguagem fotográfica pôde ser vista a partir dos trabalhos feitos por Manzon para *O Cruzeiro*.

¹³⁶ COSTA, Helouise. Op cit. P. 19.

¹³⁷ Fundadas em 1900, 1902 e 1904, respectivamente.

¹³⁸ Entre 1943 e 1951, Manzon produziu material para 346 reportagens. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (org). Op cit.

¹³⁹ SILVA, Silvana Louzada. **Fotojornalismo em revista: o fotojornalismo de O Cruzeiro e Manchete nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart.** Niterói: PPGC/UFF, 2004.

Toda fotografia de reportagem está diretamente associada à captação da notícia que antecede a busca do olhar na representação do mundo externo.¹⁴⁰

Manzon criou uma espécie de legenda interna ao enumerar diferentes níveis de leitura na informação visual. Aceitas como documentação do real, suas fotografias, segundo Helouise Costa¹⁴¹, se caracterizavam pela isenção, imparcialidade, objetividade e fidelidade. Isso sem mencionar o frescor do ineditismo: faltavam parâmetros comparativos e referências iconográficas dos assuntos abordados. O leitor se surpreendia e se emocionava por não contar com uma noção prévia sobre os temas. Com isso, passou a haver uma real identificação entre a revista e seu público.

“*Enfrentando os chavantes!*”¹⁴² representou uma destas tentativas feitas para ampliar e aprofundar a percepção do real pela fotorreportagem. Os estímulos visuais e as relações espaciais, presentes na matéria, revelaram a tendência em abordar temas que despertavam a atenção do público. A novidade refletia a noção de flagrante, de instante decisivo (elemento muito explorado pela revista). David Nasser¹⁴³, parceiro de Manzon nesta precitada matéria, comentou sobre o papel que estava assumindo ao apresentar os chavantes para o mundo:

os chavantes existiam dentro dos sertões de Goiás. Um cronista poderia afirmar, antes da reportagem, que os chavantes existiam de fato? Poderia jurar sobre as lendas dos carajás, primos dos chavantes (...), mas honestamente, não poderia dizer se os chavantes eram brancos, azuis ou dourados, nem mesmo chavantes. Veio uma reportagem e objetivou o assunto, tornou-o palpável, material, deu –lhe formas definidas.¹⁴⁴

Um dos objetivos de *O Cruzeiro*, após a chegada de Manzon, foi tentar popularizar as notícias – como fazia a *Life*¹⁴⁵ – e trabalhar com temáticas nunca

¹⁴⁰ PEREGRINO, Nadja. Op cit. P. 49.

¹⁴¹ COSTA, Helouise. Op cit.

¹⁴² **Revista O Cruzeiro**. Título: “*Enfrentando os chavantes.*” Em 24/06/1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=%20chavantes>.

¹⁴³ Repórter do jornal *O Globo* com rápida passagem pelos Diários Associados. A parceria com Manzon introduziu um hábito da imprensa de reportagens europeias no Brasil: a dupla repórter-fotógrafo. In: MORAES, Fernando. Op cit.

¹⁴⁴ PEREGRINO, Nadja. Op cit. P. 62 e 63.

¹⁴⁵ Revista editada nos Estados Unidos na década de 1940. Segundo Manzon, era um exemplo a ser copiado, pois seu papel couché permitia a feitura de fotos artísticas. Sua narrativa fotográfica também era muito eficiente. Entrevista concedida à Funarte em 1985. Op cit. P. 4.

vistas ou pensadas. Quando Manzon e Nasser sobrevoaram a região do Rio das Mortes à procura de uma aldeia de índios selvagens, eles sabiam que estavam fazendo algo inédito. A bordo de um avião da FAB, os dois viraram alvos dos índios que dispararam várias flechas em suas direções. Próximos à região do Xingu, Nasser e Manzon viveram momentos de desespero quando a cauda do bimotor foi atingida. Mas o impacto das fotos tiradas foi enorme.¹⁴⁶

A reportagem intitulada “*Enfretando os chavantes!*” ganharia, inicialmente, 10 páginas, mas, diante de seu conteúdo fotográfico e seu relatório sobre o ocorrido, acabou conseguindo 18 páginas inteiras. A matéria começou com um mapa regional do Brasil especificando de onde e para onde Nasser e Manzon estavam partindo e chegando. O voo de 6 mil quilômetros os levou do Rio de Janeiro a Mato Grosso. Na foto de abertura, um homem com espingarda na mão pareceu receber os forasteiros. Na página seguinte, as fotografias mostraram homens remando um barco e desbravando a floresta com armas de fogo.

O primeiro texto relatou os preparativos para a viagem até a região do Rio das Mortes. Nasser escreveu sobre Manzon e seu desencanto por uma mulher que ele aparentemente amava: “(...) Rita, apesar de seus instantes de ternura, transformou a vida de meu pobre amigo Manzon num turbilhão.”¹⁴⁷ E ele terminou, esta primeira parte, dizendo que o destino escolhido serviria de pretexto para o francês afogar suas mágoas. O que mais despertou atenção, de início, foi a escolha estética que a dupla fez em cortar o discurso com grandes fotos, que cobriram o total de 3 páginas inteiras.

Sempre acompanhadas de legendas, as fotografias retrataram a vida dos índios e seus hábitos mais peculiares. A opção por mostrar bem nitidamente os rostos de 6 homens brancos revelava, entretanto, a preferência por evidenciar as identidades dos “invasores”. A imagem dos expedicionários erguendo a bandeira do Brasil, próximo às malocas indígenas, teve o intuito de qualificar suas ações como grandiosas. Percebe-se, então, uma tendência em exaltar o trabalho civilizador orquestrado por esses “corajosos” bandeirantes (sempre retratados com suas armas nas mãos).

No texto que se seguiu, Nasser continuou a relatar como foi realizada a viagem no bimotor e quais eram os seus integrantes. Em seguida ele foi

¹⁴⁶ MORAES, Fernando. Op cit.

¹⁴⁷ **Revista O Cruzeiro**. Título: “*Enfretando os chavantes.*” Op cit. P. 48.

descrevendo as imagens que registrava a bordo do avião, e também os detalhes espaciais e culturais que via em suas paradas. Quando da chegada ao destino final, o repórter comentou sobre a beleza natural da região, o acampamento dos desbravadores e sobre a aldeia de caça dos chavantes. A partir daí, as fotos de Manzon, outras matérias e anúncios da revista ocuparam as páginas seguintes. A continuação do texto só se deu após 30 folhas.

Essa descontinuidade pareceu querer aumentar o clímax receptivo da reportagem e deixar o leitor ansioso a espera de seu desfecho. Na página 96, Nasser contextualizou historicamente o povoado dos chavantes - desde a chegada dos primeiros bandeirantes - e relativizou o desbravamento do país a partir dos projetos industriais dos “*segundos invasores*”. O jornalista, aparentemente, se envolveu com a causa dos homens brancos ao declamar que: os índios “*podem viver tranquilamente se não resistirem*”. Mas, ao mesmo tempo, reiterou que os chavantes eram os senhores daquelas terras. No final, o “Turco”¹⁴⁸ resolveu “tirar o corpo fora” ao perguntar: “*Que faremos nós? Que devemos fazer? Resolva o leitor sozinho. Nós dois voltamos à expedição.*”¹⁴⁹

Nasser chegou a criticar a ausência de um projeto colonizador, para a região, dizendo que os chavantes rapidamente recuperariam suas terras após a saída dos forasteiros. Ele afirmou que a solução para o problema era a doação de terras aos homens que chegaram primeiro, para aqueles que “*(...) tiveram a bravura de conquistá-las*”¹⁵⁰ Neste momento, então, ele pareceu tomar partido dos desbravadores ao alertar para a ação dos garimpeiros, que representavam uma ameaça ao espírito colonizador. “*Os bandeirantes chegam à terra sem dono e já encontram restrições.*”¹⁵¹ Contraditoriamente ao que havido dito antes, os chavantes não teriam direito a nada.

Na última página escrita sobre a expedição dos repórteres de *O Cruzeiro*, houve menções sobre a esperteza dos índios ao vigiarem os forasteiros. Mas a ordem foi de não atacar: a conquista deveria ser pacífica, caso os indígenas não avançassem. A equipe da revista penetrou em um dos seus domínios pelos ares, e eles, sem saber do que se tratava, atiraram flechas e bordunas. O avião da FAB

¹⁴⁸ Apelido de David Nasser. IBID.

¹⁴⁹ IBID. P. 96.

¹⁵⁰ IBID. P. 100.

¹⁵¹ IBID. P. 100.

desceu muito perto das malocas, segundo Nasser, por insistência de Manzon, que almejava registrar o clique perfeito. Segundo ele, o francês:

Estava absolutamente bêbado de emoção, transformado, agitado, os olhos frios, quase vidrados, e pedindo sempre: “Mais baixo! Mais baixo.” E Basílio atendia, descendo, descendo sempre. Num dos piques, passeávamos a dez ou doze metros, dentro da aldeia.¹⁵²

As fotografias que Manzon conseguiu captar do bimotor estamparam 15 das 18 páginas da reportagem. O que demonstra a importância que o material fotográfico alcançou em *O Cruzeiro* após a sua chegada. Como já mencionado, as primeiras fotos remeteram aos homens brancos e seus trejeitos, suas expressões faciais e suas realizações. Ocupando uma página inteira da revista, a foto do capitão Antônio Basílio revelou os preparativos para a expedição rumo ao Roncador. Na imagem seguinte, Manzon chamou a atenção para os detalhes da vida cotidiana dos chavantes e, na legenda, ignorou o fato das flechas estarem sendo apontadas para ele.

Chamados de “*selvagens*” e “*caçadores*”, os índios foram retratados como nômades e muito corajosos. Seus movimentos corporais foram exaltados nas fotografias, assim como seus corpos atléticos. Manzon os registrou de uma distância tão próxima que foi possível ver detalhes de suas fisionomias, mesmo que de forma distorcida. O resultado causado por uma das flechas no avião também foi registrado pelo fotógrafo. Sua última foto mostrou um homem armado ajoelhado diante de uma cruz, e o título da foto objetivou demonstrar a ferocidade dos índios assassinos: “*últimas vítimas dos chavantes.*”¹⁵³

De maneira geral, por mais que houvesse uma benevolência sobre eles a respeito de suas qualidades como guerreiros, o elemento mais comum nos textos foi o desprezo por sua falta de humanidade. Ora apontados como racistas, ora apontados como seres odiosos, os índios, na grande maioria das vezes, receberam conotações negativas sobre seu caráter. A lista com os nomes das vítimas das chacinas, realizadas pelos chavantes, exemplificou a tendência de desqualificar suas ações e reduzi-las a uma mera demonstração de revanchismo. As fotografias

¹⁵² IBID. P. 106.

¹⁵³ IBID. P. 62.

de Manzon reforçaram essa ideia ao reproduzir apenas os seus momentos de fúria contra o avião.

Três anos depois de ter sobrevoado as aldeias dos chavantes, Manzon decidiu retornar às margens do Xingu e acampou com a expedição dos irmãos Vilas Boas. Sua reportagem intitulada “*Os Donos da Terra*”¹⁵⁴ retratou uma forma bem diferente de olhar os indígenas. Disposto a divulgar a vida e os costumes dos habitantes locais, o fotógrafo apresentou-os de maneira respeitosa. Suas fotos revelaram esta sua nova percepção sobre a passividade e o relacionamento dos índios com o homem branco; e isso se refletiu no tratamento que Manzon dispensou a eles.

Os rituais e as táticas de guerra utilizadas se contrastaram, imagetivamente, com as demonstrações de amor dos guerreiros com suas esposas e filhos. As regras e disposições sociais das aldeias do Xingu foram igualmente analisadas e citadas nas legendas das fotografias - assim como o processo de caça e pesca. Manzon buscou, a todo o momento, classificar positivamente as ações dos indígenas, de modo a exaltar suas preferências e motivações coletivas. Desta vez, o francês desceu do avião e pôde viver uma experiência diária de convívio que, sem dúvida, alterou a primeira impressão que teve quando do encontro com os chavantes.

Por conta de matérias como essa, antes anônimos, os fotógrafos de *O Cruzeiro* foram elevados a categoria de heróis. Suas participações ativas os alçaram à posição de “desbravadores” de notícias. Se antes, segundo Manzon, “(...) a profissão de fotógrafo era socialmente e profissionalmente desprezada (...)”¹⁵⁵, ela passou a ser vista com outros olhos. Peregrino¹⁵⁶ critica, entretanto, o trabalho realizado por esses profissionais afirmando que ele não era investigativo e questionador. A utilização desmedida da reportagem fotográfica, como registro passivo dos fatos, dificultava a percepção real dos acontecimentos retratados.

Por mais que a reportagem sobre os chavantes tenha utilizado do conceito do “instante decisivo”, Manzon, pessoalmente, não gostava de usar o flagrante. Em geral, suas fotos eram posadas, visto que esta era a sua sintaxe fotográfica. A

¹⁵⁴ **Revista O Cruzeiro**. Título: “*Os Donos da Terra*”. Em: 16/08/1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=os%20donos%20da%20terra>.

¹⁵⁵ Entrevista concedida à Funarte em 1985. Op cit. P. 4.

¹⁵⁶ PEREGRINO, Nadja. Op cit.

preparação do cenário era feita com antecedência e contava com a ajuda de aparelhos técnicos de altíssima qualidade. Peregrino explica que o francês tinha a preocupação de não aparentar este esquema no processo final de montagem imagética. Pois, caso isso ocorresse, o seu poder de manipulação e persuasão ficaria diminuído. Ao perceber que as cenas foram preparadas antecipadamente, o leitor poderia questionar sobre a sua veracidade.

Peregrino argumenta que o caráter da obra de Manzon possuía traços fortemente didáticos e que as suas sequências fotográficas eram bem descritivas, assim como a caracterização dos personagens. A preferência pelo uso de closes revelava o desejo em despertar a empatia do leitor, e o enquadramento utilizado marcava bem a composição estrutural fictícia de suas fotos. Além disso, a autora igualmente elogia a flexibilidade conteudista do francês ao afirmar que sua capacidade de leitura dos fatos, e seu conhecimento prévio sobre os assuntos tratados, o alçaram à condição de exímio profissional.

ao contrário de ter o seu trabalho direcionado para uma determinada linha, o conteúdo temático do conjunto da obra de Jean Manzon mostra-se bastante diversificado, de onde emergem assuntos históricos, sociais, políticos e femininos.¹⁵⁷

As quatro vertentes mais utilizadas por Manzon referiam-se à política, à religião, às personalidades brasileiras e aos aspectos de nossa realidade. Por isso, ele e Nasser faziam muitas viagens e registravam dimensões ignoradas do país a partir de imagens grandiosas. Costa e Burgi¹⁵⁸ comentam que *O Cruzeiro* foi inovador ao, em vez de comprar reportagens de agências estrangeiras, enviar fotógrafos para fazer diversas coberturas, até mesmo internacionais. Desta forma, a dupla recriava figuras típicas regionais como, por exemplo, a do sertanejo na reportagem “*Churrasco nos Pampas.*”¹⁵⁹

¹⁵⁷ IBID. P. 102 e 103.

¹⁵⁸ COSTA, Helouise e BURGI, Sérgio. Op cit.

¹⁵⁹ **Revista O Cruzeiro.** Título: “*Churrasco nos Pampas.*” Em 30/09/1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=churrasc o%20nos%20pampas>.

Peregrino também comenta sobre outras reportagens de Manzon e Nasser para *O Cruzeiro*, como por exemplo, as intituladas “*Agarre seu Homem!*”¹⁶⁰ e “*O fim da guerra.*”¹⁶¹. A primeira, segunda a autora, referiu-se a um tema muito extravagante sobre as poses femininas e seus efeitos; o assunto foi bem fútil e a leitura bem grosseira. Já a segunda possuiu uma conotação mais política. As fotografias, além de serem posadas, retrataram o problema da fome. E o conteúdo teve uma carga bem subjetiva. “*Esta abertura do horizonte interpretativo incorpora à leitura de suas fotos uma certa sensação de inautenticidade.*”¹⁶²

Na reportagem citada, a dupla do *Cruzeiro* comentou sobre a distinção social que caracterizou a sociedade brasileira após o fim da Segunda Guerra. Nasser começou falando sobre as decepções dos jovens que precisaram aprender, de forma precoce, sobre as adversidades da vida. A nova geração, autodidata, careceria saber lidar com a desintegração do país e com o “*problema da luta de castas*”. Essa juventude, que sabia discernir o bem do mal, nas palavras do repórter, deveria se esforçar para que houvesse um nivelamento de direitos e condições básicas entre ricos e pobres. “*Nisto reside todo um sistema de vida sem ambição e sem ódio. O homem pobre não se importa que haja o homem rico.*”¹⁶³

Em relação às fotos, a diferenciação classista se acentuou com a escolha de imagens que refletiram bem a forma contraditória que ricos e pobres encararam o fim do conflito mundial. As duas realidades foram, a todo o momento, contrastadas: enquanto Manzon publicou fotografias de crianças que necessitavam de assistencialismos estatais para sobreviver, também divulgou crianças felizes que pouco precisavam para manter seu nível social. A pobreza e a fartura foram elementos de sintaxe que permearam toda a matéria. As legendas enfatizaram que, apesar das diferenças de classes, todos precisariam se empenhar para elevar o patamar do Brasil no cenário internacional.

Com certa dose de ironia, Manzon e Nasser pareceram querer conscientizar o leitor sobre os efeitos da exploração dos trabalhadores e as dificuldades vivenciadas pelos indivíduos que pouco tinham. Esta tentativa de

¹⁶⁰ **Revista O Cruzeiro.** Título: “*Agarre seu Homem!*” Em 05/01/1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docReader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=agarr%20seu%20homem!>.

¹⁶¹ **Revista O Cruzeiro.** Título: “*O fim da guerra.*” Em: 12/05/1945. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=44399&Pesq=o%20fim%20da%20guerra>.

¹⁶² PEREGRINO, Nadja. Op cit. P. 99.

¹⁶³ **Revista O Cruzeiro.** Título: “*O fim da guerra.*” Op cit.

alertar sobre o que acontecia no Brasil pouco teve a ver com o título da matéria: basicamente não houve menções sobre o fim da guerra entre as potências mundiais. O que a reportagem procurou defender foi que as preocupações dos brasileiros precisavam ser outras, mais cruciais e referentes ao nosso país. Só com o esforço de todos, a esperança poderia voltar a “reinar”.¹⁶⁴

Em 1952, segundo Silva¹⁶⁵, Manzon deixou a revista e foi, com Nasser, para a *Manchete*.¹⁶⁶ Disposta a enfrentar a concorrente, que já fazia sucesso no exterior, seu quadro de profissionais contava com nomes como Carlos Drummond de Andrade e Manoel Bandeira. *A Manchete* acabou superando *O Cruzeiro* em circulação, em meados da década de 1950, muito por conta de seu excelente quadro gráfico e sua equipe de profissionais. Contudo, Manzon não permaneceu lá por muito tempo. O fotógrafo queria partir para a produção cinematográfica e se dedicou, principalmente, aos documentários comerciais e filmes institucionais.

Sobre a sua saída de *O Cruzeiro*, Manzon argumentou que a revista encontrava-se descaracterizada e pouco atraente. Na já citada entrevista concedida à Funarte¹⁶⁷, ele mencionou o sensacionalismo exacerbado das reportagens¹⁶⁸ para justificar seu descontentamento e afastamento. Contudo, para Peregrino¹⁶⁹, essa justificativa dada pelo francês não correspondeu ao que de fato aconteceu neste período. A revista alcançou o auge de suas tiragens após a consolidação deste chamativo estilo jornalístico.

Logo, o que ele procurou fazer fora minimizar, e até mesmo desqualificar, a ascensão de *O Cruzeiro* após a sua saída, de forma a exaltar as suas próprias contribuições. O elemento mais contraditório de sua fala corresponde ao fato de que o próprio Manzon orgulhava-se do teor sensacionalista de suas matérias. Ao explorar atitudes vistas como chocantes, aspectos sociais incomuns e hábitos exóticos, a sua crítica fica infundada; visto que seu modelo de reportagem consistia exatamente na valorização deste estilo de reportagem.

¹⁶⁴ IBID.

¹⁶⁵ SILVA, Silvana Louzada. Op cit.

¹⁶⁶ Revista ilustrada criada, em 1952, pela Bloch Editores.

¹⁶⁷ Entrevista concedida à Funarte em 1985. Op cit.

¹⁶⁸ Uma das reportagens mais sensacionalistas reproduzidas pelo *O Cruzeiro* foi a de João Martins sobre discos voadores. **Revista O Cruzeiro**. Título: “Revelando o segredo da Barra da Tijuca”. Em 31/10/1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20195&pesq=revelando%20o%20segredo%20da%20Barra%20da%20Tijuca>.

¹⁶⁹ PEREGRINO, Nadja. Op cit.

O declínio da revista, na década de 1960, mais teve a ver com a sua incapacidade de renovação diante das transformações ocorridas no campo editorial ao redor do mundo. O gênero jornalístico, que outrora fez sucesso, já não agradava como antes. Petrificado, *O Cruzeiro* tentou, em vão, utilizar-se de fórmulas que já não estavam dando certo. A saída de Chateaubriand contribuiu para a adoção de uma política editorial mais clientelística.¹⁷⁰ Desta maneira, segundo Peregrino, a importância dos fotógrafos foi minimizada e as reportagens tornaram-se mais fúteis. “*Era o começo da era do roubo e da mentira.*”¹⁷¹

No capítulo seguinte, discussões referentes à transferência das características de construção discursiva e imagética de Manzon, do campo da fotorreportagem para o mundo do cinema, serão realizadas. Analisar de que forma o seu trabalho em *O Cruzeiro* influenciou na forma de realizar filmes, contribuirá para o entendimento sobre a natureza de produção ideológica do francês. Noções alusivas à captação artística e técnica de figuras posadas previamente, por exemplo, auxiliarão na compreensão sobre a preferência do cineasta em contratar atores para encenar em seus documentários.

Além disso, elementos ligados à exaltação das qualidades nacionais, ao dualismo retórico referente ao “selvagem” e ao “desbravador”, e ao pretensioso comprometimento em declamar “verdades” também estarão presentes na formatação fílmica de Manzon.

¹⁷⁰ Dependente dos desmandos dos anunciantes que compravam espaço na revista. IBID.

¹⁷¹ IBID. P. 99.

Documentários publicitários: Manzon se consolida no cinema

Jean Manzon, ao longo dos anos que esteve no Brasil, teceu parcerias importantes, tanto durante o seu trabalho para o DIP, quanto durante o período que esteve em *O Cruzeiro*. Ao abrir sua própria produtora, o francês almejava crescer profissionalmente por conta própria: a partir de 1952, era ele quem controlava seu esquema de produção. As encomendas recebidas passavam pelo seu crivo - era preciso saber se elas eram dignas de serem cinematografadas. O “cavador” Manzon não ia atrás de pedidos, eles que chegavam até ele. Sua popularidade e os contatos pessoais que costurou o credenciaram a esta posição de prestígio social.

No segundo capítulo desta dissertação, o objetivo torna-se, primeiramente, problematizar sobre o percurso trilhado por Manzon após a sua saída de *O Cruzeiro*, focando no esquema operacional de sua produtora e nas associações que ele realizou. Em um segundo momento (3.2), sua parceria com Juscelino Kubitschek é discutida através da análise dos filmes institucionais produzidos para o político mineiro. No último tópico (3.3), a aproximação com o empresariado nacional é descrita a partir de uma avaliação sobre o modelo de construção cinematográfica utilizado pela Jean Manzon Films.

3.1.

Cavação institucionalizada: novas produções e antigos contatos

Em 1950, decidi criar a minha empresa especializada em filmes documentários, desdobramento natural da minha profissão de repórter, e passei a divulgar o Brasil no exterior com uma imagem sempre positiva, focalizando a vida e o progresso da nação em todos os seus aspectos.¹⁷²

A carreira de Jean Manzon como produtor cinematográfico começou em 1951, quando a Fundação da Casa Popular (atrelada ao Ministério do Trabalho) o encomendou um pequeno filme. Com a criação de sua empresa, em 1952, o cineasta conseguiu contratar uma considerável equipe de produção e montagem. O

¹⁷² **Jornal Folha de São Paulo.** Título “Jean Manzon. Profissão: otimista.” Op cit.

primeiro longa-metragem, feito pela Jean Manzon Films, chamou-se “*Samba Fantástico*” (1953), que chegou a concorrer como melhor filme no Festival Cinematográfico de Cannes de 1955.¹⁷³ Já seu documentário “*A Amazônia*” foi premiado na Bienal Internacional de Veneza em 1958.

Antes de qualquer coisa, eu queria mostrar à França e à Europa a razão pela qual tinha escolhido este país para viver. Não quero mostrar uma imagem falsa do país, quero mostrar a realidade, mas com otimismo e confiança no futuro (...) Quero provar que o Brasil é viável para quem gosta de trabalhar duro e com honestidade.¹⁷⁴

Segundo o crítico Miguel Pereira, do jornal *O Globo*¹⁷⁵, este filme não foi bem-visto pela crítica especializada brasileira. Toda a película foi considerada apenas uma coletânea do material filmado por Manzon e montado sobre os textos de David Nasser. A encenação foi tão grotesca, para Pereira, que os atores não conseguiam cumprir as orientações que lhes eram dadas, principalmente as crianças. O excesso de artificialismo e dramatização do filme “*A Amazônia*” chamava a atenção; assim como o “*toque sentimental que deturpa(va) o já massacrado espírito documental.*” A grandiosidade das imagens não se encaixava dentro de um contexto real. Havia graves deturpações sobre a realidade.

Lamenta-se que a música de Vila-Lobos tenha sido desperdiçada durante quase todo o filme. Em suma, uma visão artificial, sentimentalóide e incompleta de uma das regiões atualmente mais conhecidas do Brasil.¹⁷⁶

Pereira afirmou que, como Manzon sempre se utilizava de mecanismos de construção cinematográfica semelhantes (como música e narração), o seu estilo e a sua impoção já eram de conhecimento público. Seus padrões se repetiam com tanta frequência que o espectador já reconhecia a autenticidade do filme, mesmo

¹⁷³ *Jornal do Commercio*. Em: 10/04/1955. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_14&PagFis=31128&Pesq=manzon

¹⁷⁴ *Revista Veja*. Título: “*O magnata da câmera*”. Em: 05/04/1989. P. 122 e 123.

Disponível em:

<http://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/1074?page=122&searching=true§ion=1&word=1989>.

¹⁷⁵ *Jornal O Globo*. Título: “*Amazônia – informação superficial.*” Em: 30/05/1973. P. 7.

Disponível em:

<http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&pagina=&ordenacaoData=relevancia&allwords=miguel+pereira&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1970&anoSelecionado=1973&mesSelecionado=5&diaSelecionado=30>.

¹⁷⁶ IBID.

ele não estando identificado com seu nome. Além disso, em geral, seus documentários pecavam por falta de informação. Por mais que a narrativa fosse pesada, lhe faltava conteúdo. A impressão que se tinha era que o discurso adotado pelo curta era muito batido: não havia nada de inédito em suas produções. “*Salva-se apenas a boa qualidade da fotografia e o acabamento artesanal cuidadoso.*” Sobre “*A Amazônia*”, Pereira disse:

Mais de uma terça parte do filme é arrumada e arranjada para ser filmada. As normas tradicionais do cinema-documentário são simplesmente esquecidas e o que sobre é uma colcha de retalhos, sem unidade e repetitiva. O texto é rico em adjetivos, mas paupérrimo em definições substantivos.¹⁷⁷

No capítulo seguinte, uma análise mais extensa sobre a receptividade dos filmes de Manzon pela imprensa e pelos especialistas de cinema será construída. Neste primeiro momento, o objetivo é retomar as discussões a cerca da natureza dos cinejornais, feitas no capítulo anterior, relacionando-as com as especificidades de produção de Manzon. Além de problematizar sobre as diretrizes que permeavam o trabalho de sua produtora, pretende-se também pensar como a originalidade de seus filmes pôde ou não estar vinculada ao cinema de cavação (também tema do primeiro capítulo). As associações que o cineasta costurou, durante a década de 1950, igualmente são debatidas neste primeiro tópico, assim como as mudanças de caráter legislativo referentes ao cinema.

Mesmo trabalhando com filmes comerciais, Manzon continuou a produzir longas. José Louzeiro¹⁷⁸ cita, como exemplo, um documentário sobre uma granja e a comercialização de frangos. O autor não menciona o título da produção, mas afirma que ela tratava sobre o “*processo do criatório de pintos, o crescimento de frangos, o transporte para o abatedouro e as aves sendo abatidas e ensacadas.*” Contudo, considerando que o quarto longa-metragem de Manzon foi elaborado apenas em 1989¹⁷⁹, pode-se dizer que o ramo escolhido por ele foi, de fato, o

¹⁷⁷ IBID.

¹⁷⁸ LOUZEIRO, José. O IPÊS faz cinema e cabeças. In: ASSIS, Denise. **Propaganda e cinema a serviço do golpe – 1962/1964**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001. P. 34.

¹⁷⁹ “**Brasil, Terra dos Contrastes**”. IBID. P. 47.

cinema publicitário. Os curtas, que continham matéria paga, tomaram a maior parte do tempo produtivo do francês.

Denise Assis comenta que Manzon foi pioneiro na produção de cine-documentário no Brasil.¹⁸⁰ Sua câmera cinematográfica, a Arriflex, era o “*supra-sumo da sofisticação*”, e que, por isso, não havia concorrentes à sua altura. Segundo a autora, seus documentários ficaram conhecidos por exaltarem o “*lado glamouroso e exótico do país*”, e “*foram financiados por órgãos do governo ou grandes empresas.*” O teor ufanista de seus documentários, além de ser bem recebido, despertava fortes comoções. Mostrar o lado mais próspero do Brasil era um dos maiores intentos dos complementos cinematográficos de Manzon.

(...) muitos dos trabalhos de Manzon eram inclusive aplaudidos. Exibidos antes do início do filme estrangeiro, nos cinemas lotados, não faziam vergonha e o orgulho nacional explodia.¹⁸¹

Seu excessivo ufanismo e sua capacidade de reproduzir o que o país tinha de melhor fizeram com que Manzon ampliasse sua rede de influência entre os setores público e privado. Prova disso foi uma encomenda recebida do governo do Rio de Janeiro questionando a possibilidade de produção de um curta-metragem. “*A cidade cogumelo*”, filme idealizado pela Predial Corcovado S.A., exaltou as melhorias e belezas da cidade maravilhosa. Segundo a reportagem “*A maior propaganda do Brasil no exterior*”¹⁸², 100 milhões de espectadores, em 20 países, teriam ido assistir a esta produção de Jean Manzon só no ano de 1952.

Algumas foram as instituições públicas que procuraram encomendar trabalhos para a divulgação de suas atividades. Em sua produtora, o francês contava com profissionais reconhecidamente gabaritados, como o técnico René Persin, o montador Hubert Perrin¹⁸³ e o cinegrafista André Jules Cateyson. Como

¹⁸⁰ ASSIS, Denise. Op cit. P. 45 e 46.

¹⁸¹ LOUZEIRO, José. Op cit. P. 36.

¹⁸² **Jornal O Globo**. Título: “*A maior propaganda do Brasil no exterior.*” Em: 28/07/1952. P. 3. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=relevancia&allwords=a+maior+propaganda+do+Brasil+no+exterior&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1950&anoSelecionado=1952&mesSelecionado=7>.

¹⁸³ René Persin: considerado o melhor operador europeu nos anos de 1950. Hubert Perrin: considerado um dos grandes especialistas da sincronização de músicas e um grande técnico de som. Informação retirada de: **Jornal Última Hora**. Título: “*Três Ases Revolucionam o Nosso Cinema.*” Em: 30/04/1953. P. 3. Disponível em:

Persin trabalhava para os cinejornais “Atualidades Francesas”, muitas eram as influências estilísticas e imagéticas repetidas nas produções dos documentários publicitários e de reportagem da Jean Manzon Films.¹⁸⁴ E isso, sem dúvida, a credenciou à obtenção de consideráveis contatos e ao reconhecimento de sua capacidade produtiva.

A forma pela qual os filmes empresariais eram pensados e filmados demonstra que Manzon compreendia bem as demandas de seus clientes. Nos primeiros anos de funcionamento, sua produtora focou em trabalhos relacionados à educação e à exaltação das qualidades brasileiras. O então governador mineiro, Juscelino Kubitschek¹⁸⁵, foi um dos grandes entusiastas e defensores do material audiovisual elaborado por Manzon. Segundo Reinaldo Cardenuto Filho¹⁸⁶, a setorização de sua firma acelerava o processo de produção, visto que suas equipes eram divididas por etapas de trabalho. Logo, essa separação em linhas de montagem auxiliava na otimização da entrega final.

A especialidade da Jean Manzon Filmes é o máximo de qualidade com a maior rapidez possível. Jean Manzon nos diz ainda que com seu estilo Documentário executará grandes reportagens sobre a realidade brasileira para mostrar ao mundo inteiro o corpo e a alma de nossa gente.¹⁸⁷

Durante uma entrevista ao jornal *Última Hora*¹⁸⁸, Manzon reconheceu a qualidade de seu material cinematográfico e afirmou que pretendia melhorá-lo ainda mais. Ainda segundo ele, “*a educação pelo cinema é a mais eficiente num país tão vasto como o Brasil.*” Ao apresentar suas salas de projeção, o cineasta contou que tinha o hábito de analisar todos os documentários antes deles serem entregues ao público. Manzon reforçou o profissionalismo do seu trabalho e se glorificou dele. O próprio entrevistador teceu comentários elogiosos a respeito das novidades trazidas pelo francês para o cinema brasileiro:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%20195&pesq=tr%C3%AAs%20ases%20que%20revolucionam%20o%20nosso%20cinema>.

¹⁸⁴ CORRÊA, Marcos. Op cit.

¹⁸⁵ Governou Minas Gerais de 1951 a 1955. Os trabalhos de Manzon para JK serão avaliados mais a frente.

¹⁸⁶ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

¹⁸⁷ **Jornal Última Hora**. Título: “*Três Ases Revolucionam o Nosso Cinema.*” Op cit.

¹⁸⁸ IBID. P. 3.

Vemos assim avançar no terreno do cinema, dando sangue novo à técnica da grande reportagem cinematográfica, o mesmo homem que praticamente criou entre nós a grande reportagem fotográfica da imprensa. (...) Foram 25 documentários em 9 meses. Uma revolução na cinematografia nacional.¹⁸⁹

Louzeiro¹⁹⁰ afirma que não tem dúvidas de que a produtora de Manzon trabalhava com o melhor material sensível e com um sistema de iluminação espetacular. Além da excelência de sua equipe técnica, a associação com bons laboratórios garantia o controle total do mercado produtor de pequenos filmes comerciais; até porque, como já dito, não havia concorrência. Os filmes posados ou de enredo, que durante anos sustentaram o cinema de cavação, não conseguiam mais gerar bons lucros para os produtores independentes. Manzon reestruturou a política de concessão de capital que vigorava até então.

As formas de financiamento para as atualidades cinematográficas eram encaradas, constantemente, como fontes para o exercício da “picaretagem”. Os cavadores, como por exemplo, os cinegrafistas dos filmes naturais dos anos 1920, enriqueceram através do recurso às matérias pagas e ao *merchandising*.¹⁹¹ O diferencial de Manzon se constituiu no fato de que ele não precisava bater de porta em porta em busca de encomendas: elas que vinham até ele. Por isso, pode-se dizer que o cineasta inaugurou um novo modelo de cavação institucional – mesmo que repleto de semelhanças para com o antigo. Manzon até pode ser considerado um cavador, mas um “*cavador inteligente*”.¹⁹²

Ismail Xavier¹⁹³ afirma que a cavação contribuiu para a preservação da memória social, mas não nega que havia um preconceito intelectual contra ela. A parcialidade da documentação, os rituais do poder em torno dos líderes nacionais e o culto renitente às belezas naturais brasileiras (denominado pelo autor de “*berço esplêndido*”) eram algumas das características que despertavam críticas ao trabalho orquestrado pelos produtores dos cinejornais. A aversão à atividade cine-

¹⁸⁹ IBID. P. 3.

¹⁹⁰ LOUZEIRO, José. Op cit.

¹⁹¹ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

¹⁹² FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit. P. 13.

¹⁹³ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

jornalística, segundo Xavier, foi discutida por importantes pensadores da época, como por exemplo, Paulo Emílio Gomes.¹⁹⁴

Em uma reportagem intitulada “*O primo e a prima*”¹⁹⁵, publicada no *Brasil Urgente*¹⁹⁶, Paulo Emílio teceu comentários sobre a qualidade e o conteúdo dos cinejornais que chegavam aos cinemas brasileiros na década de 1960. Segundo ele, os jornais cinematográficos semanais eram péssimos; por isso, lamentou o fato de ter que assisti-los para não perder o longa-metragem que vinha em seguida. “*Se para evitá-los procuramos chegar atrasados à sessão de cinema, corremos o risco de não encontrar lugar.*”¹⁹⁷ Os curtas de Primo Carbonari e de Jean Manzon foram alvos de críticas ferrenhas do intelectual, que chegou a afirmar que ambos eram dotados de uma ruindade nunca vista.

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.¹⁹⁸

Em 1963, Manzon já havia produzido uma quantidade razoável de filmes para o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS), e, por isso, é muito provável que este tipo de avaliação não o tenha incomodado tanto. Depois que se associou aos empresários do IPÊS, o produtor abandonou definitivamente o longa-metragem e intensificou o processo de elaboração de complementos cinematográficos, que já eram a sua maior especialidade. As razões que o levaram a colaborar com o instituto serão melhor analisadas a posteriori; por hora, torna-se importante pensar o porquê de sua preferência pelos *shorts*. A existência de uma legislação favorável, a alta capacidade de geração de lucros e a associação com o grupo Severiano Ribeiro ajudam a entender essa escolha feita por Manzon.

A redemocratização do país, na segunda metade dos anos de 1940, contribuiu também para a redemocratização do cinema poucos anos depois. Jorge Amado, deputado federal pelo PCB, propôs a criação do Conselho Nacional de Cinema (CNC). Ele deveria funcionar como um órgão regulamentador atribuído de normas e funções específicas. A produção, a importação, a distribuição e a

¹⁹⁴ Historiador, crítico de cinema, professor, ensaísta e militante político brasileiro.

¹⁹⁵ GOMES, Paulo Emílio. *O primo e a prima*. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org). **Paulo Emílio**: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986.

¹⁹⁶ *Brasil Urgente*. São Paulo, n. 9. Em: 12/05/1963. IBID.

¹⁹⁷ IBID. P. 235.

¹⁹⁸ IBID. P. 235.

exibição de filmes ficariam sob a tutela do Estado, sendo o setor produtor o responsável por corporativizar todos os outros setores ligados às atividades cinematográficas. O CNC assumia o papel de importador de filmes virgens, máquinas e instrumentos por conta das isenções alfandegárias.¹⁹⁹

Anita Simis²⁰⁰ explica que este conselho representou uma tentativa de construção de uma entidade com personalidade jurídica e de natureza autárquica. Entretanto, na prática, o órgão passou a depender, cada vez mais, dos recursos oriundos do orçamento do Estado. Em relação às normas para o cumprimento da obrigatoriedade de exibição do filme de curta-metragem, o projeto de Jorge Amado incluía também a obrigatoriedade de exibição dos filmes produzidos pelo CNC. O polêmico artigo, que obrigava aos importadores a compra de películas cinematográficas brasileiras, causou o desaparecimento dos cinejornais e documentários ingleses, americanos e franceses.

Com isso, o objetivo do conselho era a criação de uma legislação antitruste que restringisse a ação dos monopólios. A Lei Malafaia²⁰¹ foi outro mecanismo pensado para a defesa da economia nacional, uma vez que buscava atingir os grandes conglomerados da imprensa brasileira (em especial, a cadeia de Assis Chateaubriand). Severiano Ribeiro, acusado de exercer abuso de poder econômico, era também um dos principais alvos desta legislação. Entretanto, o acionista da Atlântida não sofreu muito com as novas exigências para o setor cinematográfico: ele soube contornar bem o aumento da exibição compulsória para os complementos trazendo-a para seu próprio benefício.

Severiano Ribeiro chegou ao ponto de controlar 90% de toda a produção e distribuição de complementos ao final da década de 1940. Roberto Moura²⁰² comenta que o exibidor passou a produzir para os seus cinemas, garantindo o lucro total para si.²⁰³ *“Os filmes, por exemplo, eram revelados no próprio estúdio e enrolados à mão.”*²⁰⁴ Esse esquema industrial culminou em um processo produtivo cinematográfico quase todo voltado para o mercado. Um grande truste começou, então, a ser montado pelo principal sócio da Atlântida. Isto significa

¹⁹⁹ TOMAIN, Cassio dos Santos. Op cit.

²⁰⁰ SIMIS, Anita. Op cit.

²⁰¹ Decreto 7.666 de 22/06/1945. IBID.

²⁰² MOURA, Roberto. Op cit.

²⁰³ Severiano Ribeiro conseguia realizar esse tipo de manobra graças à vigência do decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que regulava a reserva de mercado. IBID.

²⁰⁴ IBID. P. 160.

dizer que toda a preocupação em se criar leis de proteção aos produtores independentes de nada (ou de muito pouco) serviu.

Moacir Fenelon, diretor e produtor de filmes nos anos de 1940²⁰⁵, concedeu uma entrevista para o jornal *Diário de notícias*²⁰⁶ e teceu comentários interessantes sobre esse assunto. Segundo ele, o conglomerado de Severiano Ribeiro, além de destruir a Associação de Produtores Cinematográficos, estava dizimando todos aqueles que permaneciam tentando lhe fazer concorrência. E, que para isso, métodos ilegais estariam sendo tomados pelo truste. Fenelon ainda acusou o exibidor de utilizar, de forma irregular, a cota de exibição compulsória das películas nacionais para aumentar sua influência junto aos maiores distribuidores e produtores do país.

Sobre a legislação vigente, o diretor criticou o Estado brasileiro por não conseguir fazer com que o cinema saísse da condição subalterna, a ponto de se tornar uma grande indústria. Fenelon continuou seu raciocínio dizendo que o governo chegou ao limite de negligência ao deixar a atividade cinematográfica brasileira sem um metro sequer de filme virgem, exclusivamente por falta de “cambiais”. Consequentemente, “*enquanto os cinemas do Brasil deixam de exibir filmes nacionais, vão passando os estrangeiros, aumentando, cada dia mais, a renda que se escoia para fora do país!*”²⁰⁷

Sobre a censura, o produtor explicou que as irregularidades praticadas não eram punidas, e isto acabava gerando lucros monstruosos para os exibidores. Utilizando a Argentina para fazer um contraponto com o que acontecia no Brasil, Fenelon discorreu que, no país vizinho, os exibidores estavam proibidos de possuir mais de 3 cinemas. Quando isso ocorria, uma série de obstáculos era instituída visando a não proliferação dos trustes cinematográficos. Nesse caso, a censura atuava como forma de evitar o desaparecimento das produções independentes que não possuíam muitos recursos. Logo, as produtoras autônomas conseguiam produzir curtas que alimentavam a indústria dos complementos.

No Distrito Federal, por sua vez, comentou Fenelon, 3 ou 4 cinemas do grupo Severiano Ribeiro encontravam-se fechados somente para não cair nas

²⁰⁵ Segundo a matéria, o seu mais famoso longa metragem era “*Obrigado, Doutor...*”.

²⁰⁶ **Jornal Diário de notícias**. Título: “*Nos bastidores do cinema nacional.*” Em: 21/08/1949. Sexta seção. P. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pesq=nos%20bastidores%20do%20cinema%20nacional.

²⁰⁷ IBID. P. 38.

mãos de outros e não prejudicar as rendas dos cinemas circunvizinhos (controlados pelo truste). O diretor lamentou ao dizer que este tipo de prática prejudicava o seu trabalho, visto que ele não se submetia à condição de entregar seus filmes para distribuição do grande conglomerado cinematográfico nacional. E que, conseqüentemente, seus trabalhos não poderiam ser vistos no Ceará, em Petrópolis, em Belo Horizonte e na capital federal. Visivelmente chateado, Fenelon terminou sua entrevista afirmando que:

(...) ser exibidor no Brasil é o mais vantajoso investimento de dinheiro! Nunca houve uma falência de exibidor (...). Dizemos cheios de otimismo, que o “cinema brasileiro caminha para a frente e para cima!”. Mas ele não caminha. Parou onde está. (...). Se o cinema brasileiro não caminha, deve-o, exclusivamente, à falta de mercado. Ou melhor: o produto de suas rendas não chega às mãos do produtor (...).

208

Por conta disso, o CNC não vingava e suas versões acabaram sendo ignoradas por Vargas em 1951. No mesmo ano, o cineasta Alberto Cavalcanti foi convidado pelo presidente para fazer um estudo sobre a situação do cinema brasileiro. Suas observações e conclusões foram determinantes para a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Dessa vez, algumas das demandas de Fenelon seriam atendidas. Simis²⁰⁹ comenta que, a partir do decreto 30.179/51, o setor de produção foi favorecido com o aumento da quantidade de filmes imposta pelo intercâmbio aos importadores de películas.

Reafirmando a obrigatoriedade dos cinejornais, atualidades e “naturais”, a nova legislação inovou sob o ponto de vista do controle sobre o cumprimento das normas para a exibição de filmes estrangeiros. O domínio sobre o filme virgem era restabelecido, trazendo novamente à tona algumas medidas tomadas durante a vigência do Estado Novo. “Com o INC, o Estado, tal como no Conselho Nacional de Cinematografia do DIP, novamente intervinha como árbitro entre as disputas envolvidas.”²¹⁰ A sujeição ao Ministério da Justiça e a burocratização do órgão regulador aglutinavam todas as questões referentes ao cinema brasileiro.

O INC incorporou a disputa entre exibidores e distribuidores de um lado, e produtores do outro. A questão do intercâmbio de curtas estrangeiros por

²⁰⁸ IBID. P. 38.

²⁰⁹ SIMIS, Anita. Op cit.

²¹⁰ IBID. P. 161.

nacionais acabou sendo suprimida na redação final do decreto. Apenas em 1957, a intencionalidade do CNC foi repensada em relação à proteção do cinema nacional, e o projeto de Jorge Amado foi incorporado ao INC.²¹¹ Importante ressaltar que esses decretos, que foram pensados e discutidos por políticos e outras autoridades, almejavam atenuar a briga travada entre os que produziam e os que exibiam – que, como já visto, perdurava desde os anos de 1930. Mas havia outras formas de rixa entre os setores.

Antes da criação deste instituto, em 1949, Ciro T. de Pádua e Carlos Ortiz comentaram sobre esse tipo de disputa entre os âmbitos do ramo cinematográfico e suas consequências para a entrada de filmes europeus no Brasil. Em uma reportagem para o jornal *Folha da Manhã*²¹², os jornalistas afirmaram que os entraves à importação estavam vinculados à “*luta surda entre distribuidores e exibidores*” brasileiros. O problema das porcentagens, nesse caso, seria um dos principais empecilhos para a rodagem de fitas do “*Velho Mundo*” na América Latina.

Isso porque, os produtores americanos passavam por cima das leis nacionais e induziam os exibidores a fixar um valor mínimo sobre o aluguel das películas. Com isso, eles asseguravam uma garantia mínima de exibição. Como a censura brasileira mostrava-se ineficiente, defendiam Pádua e Ortiz, a competição com os filmes hollywoodianos enfraquecia os filmes europeus. A preocupação com a indústria cinematográfica brasileira não pareceu existir na reportagem. A lamentação esteve apenas relacionada à predominância dos longas norte-americanos no Brasil.

Manzon, em uma entrevista para a revista *Veja*²¹³, também comentou que o Estado brasileiro, ao só se preocupar em defender os interesses nacionais, não apresentava incentivos para o cinema internacional nos anos de 1940 e 1950. Se isso tivesse acontecido, explicou o francês, “*(...) os brasileiros estariam em contato com o que existe de mais moderno em cinema.*”²¹⁴ Por isso, ele criticou

²¹¹ Mas isso só ocorreu em 1966 a partir do decreto-lei 43 de 18/11. IBID.

²¹² **Jornal Folha da Manhã.** Título: “*Procura o cinema europeu conquistar a preferência do nosso grande público.*” Em; 23/04/1949. P. 2. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24388&keyword=europeu%2Cconquistar%2Cpreferencia%2Cpublico&anchor=218973&origem=busca&pd=a3ae6a4111bdbe168009c2bbe73127e3>.

²¹³ **Revista Veja.** Título: “*O magnata da câmera.*” Op cit.

²¹⁴ IBID. P. 124.

as medidas defendidas pelo INC ao afirmar que elas não correspondiam às reais demandas do setor de produção naquele período.

O grande erro do cinema no país foi se criar o Instituto Nacional do Cinema nos mesmos moldes do Instituto Brasileiro do Café – muita gente pede verbas, e não há um investimento no público.²¹⁵

Ao concluir que um dos grandes objetivos do INC era o desmonte de grandes conglomerados - como a Atlântida, a Vera Cruz e a Associação de Severiano Ribeiro - torna-se compreensível o entendimento sobre essa declaração de Manzon. Ao abdicar de sua proposta inicial de produzir longas e exportá-los, o francês enxergou a possibilidade de crescimento no ramo dos complementos cinematográficos. Fazer parte do truste parecia muito mais lucrativo e atraente. E a censura, como já mencionado, era pouco atuante e punitiva. Ao se associar com a empresa de Ribeiro, Manzon foi co-criador de um dos maiores impérios da história do cinema nos anos de 1950 e 1960.²¹⁶

Após a apresentação das vantagens buscadas e firmadas por Manzon, com o setor exibidor, torna-se importante pensar o alcance e o diferencial de seus complementos. Por que eles despertavam tanto interesse? Na opinião de Cardenuto²¹⁷, a grande jogada do francês foi justamente a criação de uma gestão dinâmica dos negócios acrescida de um modelo de produção documental com benefícios únicos ao cliente. Era vantajoso, em termos de resultado, trabalhar com alguém que sabia extrair da proposta apresentada um material cinematográfico de altíssima qualidade. A aproximação com a Atlântida de Ribeiro, além de garantir o domínio do mercado, aumentou a clientela e o prestígio de Manzon.

Entender como um documentário era pensado, em termos teóricos e práticos, e as diferenciações entre os tipos de complemento, possibilita compreender os motivos que alavancaram a carreira do produtor. Primeiramente, torna-se crucial relativizar sobre as especificidades do trabalho de Manzon em relação aos cinejornais, até então produzidos no Brasil e no exterior. Como citados anteriormente, os jornais de tela do DIP, por exemplo, eram datados e seriados, realizados de forma rápida e pouco elaborados artisticamente. Além

²¹⁵ IBID. P. 124.

²¹⁶ Essa associação será discutida mais a frente quando da discussão sobre os trabalhos de Manzon para o IPÊS.

²¹⁷ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

disso, ainda segundo Cardenuto, possuíam um vínculo obrigatório com o registro jornalístico.

Os complementos do francês eram registros publicitários pré-roteirizados, encenados e concebidos como verdades absolutas. Enquanto a principal característica de um cinejornal era a improvisação, os filmes de Manzon se pautavam pela ausência total de furos ou contradições. Ao se comprometer a funcionar como uma agência de propaganda, seus documentários operavam com um rigor que impedia a existência de danos à unidade estabelecida entre a narração e as imagens.

Já nos jornais de tela, a capacidade de centralização e enquadramento era deficitária: por inúmeras vezes, a câmera tremia. *“Tal ‘descontrole’, entretanto, permitiu aos cinejornais uma riqueza documental inexistente nos filmes de Manzon.”*²¹⁸

Manzon, na entrevista dada à *Folha de São Paulo*²¹⁹, comentou que acreditava não estar realizando obras cinematográficas. Em sua opinião, seus filmes eram feitos de modo a transmitir uma mensagem sobre um fato que comprovadamente aconteceu. Em contrapartida, seriam os modelos de construção fílmica calcados na divulgação de entretenimento para o espectador que caracterizariam o gênero cinematográfico.

Sobre os seus documentários, o cineasta relatou que: *“Não são filmes para distrair e sim para informar.”* Ele, então, estava querendo dizer que a ficcionalidade que determinaria a nomenclatura dada a um trabalho audiovisual. Como o seu não era ficcional, não se enquadraria na categoria de *“obra cinematográfica.”*

Para Xavier²²⁰ o cinejornal, como todo gênero do cinema, é um filme ficcional; e por isso, seus assuntos seguem uma lógica igualmente ficcional. Logo, a realidade que os documentaristas reconstroem encontra-se baseada em perspectivas naturalistas sobre o tempo. O dualismo, que diverge o tempo real do cinematográfico, acabou sendo incorporado na montagem dos cinejornais - ainda segundo o autor. Nesse caso, o uso de recursos do naturalismo tenta apenas

²¹⁸ IBID. P. 31.

²¹⁹ **Jornal Folha de São Paulo.** Título: *“Jean Manzon. Profissão: otimista.”* P. 37. Op cit.

²²⁰ XAVIER, Ismail. Op cit.

disfarçar o óbvio: um filme sempre será uma construção discursiva parcial, condicionada pelo centrismo cultural e tecnológico.

Portanto, para Xavier, essa “riqueza documental”, comentada por Cardenuto, dos jornais de tela, precisa ser problematizada; já que, eles também estão inseridos na categoria de cinema de ficção. Apesar de não negar as diferenciações entre os gêneros cinematográficos, o autor afirma que a distância que separa o natural do posado não passa de uma convenção: todos os documentários do circuito comercial são ficcionais. Os sons e as imagens produzidas nada mais são do que fruto de um trabalho previamente pensado e colocado na tela como a demonstração do real.

Apesar de aceitar que “*todo filme é um documentário*”²²¹, Bill Nichols acredita que ele possa assumir narrativas de espécies diferentes. Os documentários de satisfação de desejos são nomeados pelo autor como filmes de ficção, já os de representação social recebem o nome de documentários. Estes últimos, baseado em suposições objetivas diversas, almejam atingir o mais alto grau de autenticidade possível. Entretanto, Nichols concorda com Xavier ao afirmar que os documentaristas, ao apresentarem diferentes interpretações sobre a realidade, fabricam verdades. Isto é, constroem narrativas e imagens de forma selecionável e duvidosa.

Por isso, o limite entre os dois tipos de filmes nem sempre se mostra perceptível, e a separação entre eles, em certas ocasiões, sequer existe. Um dos principais pontos de diferenciação entre o cinema ficcional e o não ficcional refere-se à maneira pela qual o público avalia o material que lhe está sendo apresentado. No filme de ficção, o espectador tem a escolha de aceitar ou não a verdade transmitida: a atuação de personagens pode cativar ou provocar rejeições. Já no filme não ficcional, a compreensão sobre a realidade que vivemos é posta à prova, e as imagens na tela conservam uma veracidade mais sólida.

Os documentários, em geral, tratam de assuntos que clamam por consenso ou aceitação social. Por isso, apelam para o emotivo. O desejo de saber mais sobre o mundo soma-se à intencionalidade de despertar sentimentalismos adormecidos. Segundo Nichols, torna-se crucial que a sua credibilidade não seja colocada em xeque. A crença sobre o que está sendo passado precisa eliminar qualquer tipo de

²²¹ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005. P. 26.

dúvida sobre o conteúdo. Toda essa questão acaba sendo encorajada quando da elaboração de um material não ficcional. “*Não é apenas prazer, os documentários também ‘vendem’ direção.*”²²²

Cabe ao espectador entender que um documentário re-apresenta o mundo histórico. Sendo ele apenas “*(...) um tratamento criativo da realidade, não uma transcrição fiel dela.*”²²³ A capacidade de intervenção nesse mundo mostra-se a responsável pela modelação da maneira pela qual o vemos. A autenticidade de uma imagem, por exemplo, não deve ser um fator ou argumento necessariamente superior a qualquer outro. A manipulação e a subjetividade do cineasta precisam ser levadas em consideração quando do assentimento desta suposta verdade.

Rodrigo Archangelo²²⁴ concorda com estas argumentações ao comentar que as imagens contidas em um filme nada apresentam, mas sim re-apresentam aspectos da nossa realidade. O cinema, então, seria uma arte da imagem que opera a partir de representações; estas, por sua vez, precisam avançar para desvendar dimensões da vida social, política e cultural. Por ser uma obra figurativa, os filmes redimensionam e reinventam categorias específicas, como espaço e tempo - e de acordo com os interesses envolvidos. O passado, nesse sentido, é interpretado através das opções assumidas pelos cineastas.

Marc Ferro²²⁵, por sua vez, afirma que o preconceito dos historiadores, em voga ao longo do século XX, em utilizar o cinema como fonte confiável, partiu deste questionamento sobre a sua veracidade imagética. As imagens utilizadas pelos “caçadores” de cinema, segundo ele, eram questionadas por sua ausência de identidade e referência. Logo, a realidade, assim como as imagens, poderiam, então, ser manipuladas e transformadas de acordo com o interesse do autor/roteirista do filme. No cinema de propaganda, por exemplo, o realizador tende a formular uma narrativa e ao mesmo tempo desconstruí-la por completo, de forma consciente ou não, e de acordo com as suas verdadeiras razões de produção fílmica.

²²² IBID. P. 68.

²²³ IBID. P. 68.

²²⁴ ARCHANGELO, Rodrigo. **Um bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956).** Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007.

²²⁵ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jaques & NORA, Pierre. **História: Novos Objetos.** Rio de Janeiro: Livr. Francisco Alves Editora, 1976.

Os cinejornais, neste sentido, seriam filmes calcados na adoção de táticas de convencimento que objetivam o aumento da tensão emocional. Segundo Leif Furhammar e Folke Isaksson²²⁶, todo filme que almeja transmitir questões de conteúdo propagandístico se importa em conquistar o envolvimento compassivo dos espectadores. Por isso, a displicência em relação à montagem e à elaboração filmica é justificada pela urgência em atrair o público. Não há, portanto, espaço para argumentos racionais. O fornecimento de ideias ocorre de maneira simplificada e emocionalmente satisfatória.

Para Nichols²²⁷, o convencimento da validade de um argumento pode ocorrer de três formas distintas: pela ética, pela emoção ou pela demonstração. As técnicas utilizadas almejam sempre a captação da atenção do público e a impressão de comprovação. Isso significa dizer que a criatividade do documentarista é um dos elementos mais cruciais na busca pela legitimidade de sua narrativa. A disposição do discurso retórico, geralmente, alimenta uma refutação que rejeita objeções sobre o que está sendo dito e compreendido. Argumentos contrários, que servem apenas para agitar o espectador, tendem a ser ignorados pelos ensaístas.

Jean-Claude Carrière²²⁸ relaciona o poder das imagens à tentativa de convencimento do público, a partir do cinema, e esclarece que este último jamais pode escapar ao controle da mente. Uma vez que, sua intencionalidade consiste em provocar um tipo de indolência mental que permita a invasão de mentiras bem-intencionadas. A chamada “*sonolência intelectual*”²²⁹ tem como objetivo a promoção da indiferença e da apatia no espectador que assiste a uma fita. Os filmes produzidos para o circuito comercial, através de imposturas organizadas, cumprem este papel de enganação ao construir fotografias realistas.

Por adotarem elementos comuns de abordagem e divulgação de seus preceitos, o gênero documentário é difícil de ser definido categoricamente, segundo Jean-Claude Bernardet.²³⁰ Mesmo nos filmes que se auto-intitulam detentores de uma verdade histórica, os entrevistados, por exemplo, estão sempre

²²⁶ FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. Trad: Júlio César Montenegro.

²²⁷ NICHOLS, Bill. Op cit.

²²⁸ CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

²²⁹ IBID. P. 54.

²³⁰ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema e História do Brasil**. Op cit.

interpretando. Os fatos e as situações descritas encontram-se relacionadas à escolha do cineasta e às condições de filmagem. O autor acredita que são os detalhes e os discursos que constroem e validam as significações, sendo os seus elementos apenas a reprodução da realidade.

Tanto os complementos produzidos por Manzon, como os cinejornais, na visão de Bernardet, pecam por trazerem um alto grau de confiabilidade. As suas preocupações metodológicas estão associadas à atividade histórica, logo, o objetivo torna-se documentar tendo em vista fins históricos, de pesquisa e reconstituição dos fatos. O problema refere-se à sua pretensão de apresentar algo perfeitamente honesto. Nesse sentido, a subjetividade, por exemplo, é negligenciada, e alguns elementos – como a música e o silêncio – são pensados visando à reconstrução desta pretensa realidade.

Bernardet conclui seu raciocínio afirmando que tanto os cinejornais quanto os documentários não se preocupam apenas com as falsificações, mas também com as várias significações que a manipulação dos recursos de linguagem podem oferecer. Além disso, são semelhantes na maneira como estruturam suas montagens e seus fundamentos teóricos. Sendo assim, as perguntas que ficam são: então por que as produções de Jean Manzon apresentaram, tanto na forma como no conteúdo, elementos tão diferentes dos elaborados pelos jornais de tela? Se ambos estão inseridos na categoria de “complementos cinematográficos”, qual o motivo que levou Cardenuto²³¹ a afirmar que eles são de “natureza distinta”?

Mesmo tendo trabalhado por um tempo no DIP, Manzon almejou se distanciar ao máximo da influência que lá recebeu quando da produção de seus filmes. Segundo Marcos Corrêa²³², a proposta do francês era realizar documentários publicitários e de reportagens. Contudo, a utilização de legendas ou da voz de um narrador, a fim de conduzir as informações ilustradas pelas imagens, por exemplo, seguiu o mesmo padrão assumido pelos cinejornais desde a década de 1910. Archangelo²³³, por sua vez, vai afirmar que, diferentemente do material feito por Manzon, os cinejornais, feitos em diversos cantos do mundo, possuíam uma sequência visual mal construída - já que as dimensões espaço e tempo eram representadas de forma descontínua.

²³¹ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

²³² CORRÊA, Marcos. Op cit.

²³³ ARCHANGELO, Rodrigo. Op cit.

Sobre a figura do narrador, Nichols²³⁴ vai dizer que ela simula uma das formas mais convenientes de descrição de um acontecimento, um problema, um personagem ou uma solução. Quando falada na primeira pessoa, a narração expressa a visão que o cineasta possui sobre o seu material, caracterizando o documentário como uma espécie de diário. Já quando da escolha de se utilizar da terceira pessoa para narrar os fatos, a eficácia, relativa ao poder de persuasão, pode ser um pouco diminuída. Visto que, há uma separação entre aquele que fala e aquele de quem se fala. Essa separação tende a reduzir o prazer que as pessoas sentem ao assistir documentários.

Os filmes publicitários e informativos, por sua vez, preferem adotar uma formulação distinta: como o discurso precisa ser assumido de forma institucional, a narração busca atingir um senso de comunidade. O “eu falo de nós para você” ou o “eu falo deles para nós” sugere um narrador com voz grave, também conhecida como *over*. Nesse caso, a posição de unidade com aqueles que são representados e que são ouvidos transformam a relação tripolar entre cineasta, tema e público. Nichols denomina essa tática de construção cinematográfica de “autoetnografia” e afirma que ela ocasiona um alto e comovente grau de intimidade.

Ao avaliar essas diferenciações geradas pelas distintas formas de narração, o autor conclui que os documentários são conceitos vagos exatamente por não serem semelhantes. E que, por isso, os cineastas possuem certa liberdade de produção e dinamismo, visto que suas associações e parcerias financeiras se alteram conforme o trabalho pensado ou encomendado. O que Nichols está afirmando é que não há uma rigidez convencional que estabeleça normas engessadas de comportamento ou propósito quando da elaboração de um filme. “(...) nossa compreensão do que é um documentário muda conforme muda a ideia dos documentaristas quanto ao que fazem.”²³⁵

No que se refere à narração nos documentários de Manzon, pode-se dizer que uso da voz *over* masculina, com tom impostado, e a preferência pela adoção de textos simples e retóricos foram características marcantes de seu trabalho. As imagens eram utilizadas como mecanismo de ilustração narrativa de fácil

²³⁴ NICHOLS, Bill. Op cit.

²³⁵ IBID. P. 53.

compreensão, a fim de facilitar a manipulação discursiva. Cardenuto²³⁶ comenta que a clareza narrativa, dotada de uma linguagem acessível a todos os públicos, ocasionava um didatismo particular de propagação cinematográfica. Além disso, os filmes eram dotados de um alto de virtuosismo fotográfico, oriundo da experiência do francês no campo da fotorreportagem.

Ainda segundo o autor, a encenação ficcional imagética e a redundância entre som e imagem igualmente se faziam presente nesse seu modelo de propaganda para o cinema. A ausência total de improvisos demonstra uma singularidade da produção de Manzon no campo dos complementos no Brasil. Enquanto os cinejornais não se preocupavam em disfarçar elementos do universo social do país, por exemplo, Manzon contratava atores que tinham suas falas previamente decoradas e ensaiadas. O chamado “melodrama do progresso”, para Cardenuto, era estimulado em seus filmes como forma de exaltação ufanista.

Louzeiro²³⁷, por sua vez, relata que, em seus documentários, as falas eram bem sincronizadas e o som era muito bom, visto que a mixagem era feita fora do país. Além disso, as cenas eram dotadas de uma naturalidade dificilmente vista em outras produções do período; o *zoom* era mantido sempre subjetivo e direcionado, o que comprovava o profissionalismo de seu operador. Em relação aos roteiros, Louzeiro os descreve como objetivos e fielmente retratados, isto é, sem retoques. A riqueza dos planos e detalhes, somada à boa dose de suspense, ofereciam o dinamismo necessário para a abordagem de diferentes temas.

Ademais, Corrêa²³⁸ afirma que além de ufanistas, suas produções prezavam por um apurado maniqueísmo narrativo, cujo roteiro estava direcionado à encenação de uma história. A aproximação com a fotografia ocorreu através do uso de *closes* e panorâmicas, e a descrição das imagens era feita por *travellings*. O autor concorda com Cardenuto quando defende que Manzon desprezava o uso de flagrante em seus filmes, visto que as imagens eram sempre posadas. Entretanto, ele argumenta que suas inovações não quebraram totalmente com o padrão cinematográfico há anos estabelecido no Brasil:

²³⁶ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

²³⁷ LOUZEIRO, José. Op cit.

²³⁸ CORRÊA, Marcos. Op cit.

Apesar do apurado valor estético e da qualidade fotográfica de suas produções, os filmes realizados por Jean Manzon seguiu as características do ‘cinema de cavação’.²³⁹

Contudo, quando comparados a outros materiais de veiculação publicitária da época, seus documentários são acrescidos de importantes diferenciações conceituais. O cinejornal “*Bandeirante da Tela*”²⁴⁰ pode servir como um exemplo para evidenciar algumas das peculiaridades do trabalho de Manzon, através da realização de um contraponto entre ele e os curtas sobre Adhemar de Barros. No caso citado, o objetivo de produção era noticiar o retorno do político ao país, após uma viagem aos Estados Unidos, através da adoção de um discurso populista repleto de contradições sociais.²⁴¹

Segundo Corrêa²⁴², a proposta do cinejornal, de tentar centralizar de forma reverencial a figura de Adhemar de Barros, foi um fracasso. A população, em geral, encantou-se mesmo pela câmera, e não pelo político. O diferencial de Manzon fora, então, a aversão a esse modelo de exploração cansativa²⁴³ de alguns elementos populistas (como por exemplo, o assédio popular), e a construção de elementos cinematográficos calcados na harmonização social (principalmente ao que se refere às relações entre empregados e patrões no sistema trabalhista brasileiro).

A partir de um estudo mais aprofundado sobre as realizações fílmicas feitas por Manzon para o setor público e para o empresariado brasileiro, ficará mais compreensível avaliar, minuciosamente, quais eram as suas orientações ideológicas e políticas quando da produção de um documentário. Questões referentes à autenticidade de seus materiais e aos modelos referenciais que o francês abraçou, durante sua trajetória no campo cinematográfico, serão problematizadas a partir do segundo tópico deste capítulo (3.2). Primeiramente a partir de uma análise sobre os filmes produzidos para Juscelino Kubitschek, e, posteriormente, para o empresariado nacional.

²³⁹ IBID. P. 68.

²⁴⁰ Produzido entre 1947 e 1956, visava divulgar a imagem do político Adhemar de Barros na cena política brasileira.

²⁴¹ ARCHANGELO, Rodrigo. Op cit.

²⁴² CORRÊA, Marcos. Op cit.

²⁴³ Bombardeio de imagens de um único personagem.

Mesmo mostrando-se apto a financiar e produzir suas próprias películas, Manzon dava sinais de que pretendia continuar a trabalhar com filmes publicitários. A rede de influências, que o aproximava de importantes figuras públicas, fez Manzon apreciar as propostas e a personalidade de um político até então pouco conhecido: Juscelino Kubitschek. A amizade entre eles culminou em uma parceria que se materializou nas telas de cinema: a divulgação dos feitos e das promessas de JK foram transmitidos pelos curtas institucionais de Manzon.

Na segunda parte deste capítulo, o objetivo torna-se, primeiramente, apresentar Juscelino e sua política propagandística. Em um segundo momento, almeja-se esclarecer quais foram os motivos que o levaram a se aproximar de alguns veículos de comunicação de massa durante a campanha de 1955. Em seguida, a intenção é discutir como JK pretendia projetar a sua imagem nacionalmente após tornar-se presidente. E, como os contatos com importantes produtoras cinematográficas o auxiliou neste processo. Na parte final, análises sobre os mecanismos de construção imagética e discursiva, usados por Manzon nos filmes para Kubitschek, serão apresentadas.

3.2.

A propaganda juscelinista e os filmes institucionais de Manzon

Josanne Guerra Simões²⁴⁴ afirma que a atuação pública de Juscelino Kubitschek em Minas Gerais iniciou-se, em 1932, quando da sua participação no Movimento Constitucionalista.²⁴⁵ Desde o início dos anos de 1930, o mineiro preocupou-se em cativar os eleitores através do apelo a um discurso modernizante-redentor. A sua inexperiência no campo parlamentar acabava sendo recompensada pela sua habilidade em aquiescer a maioria social; muito por conta de sua personalidade. O intuito de Juscelino não era única e exclusivamente a obtenção de votos, mas especialmente a afabilidade da população à sua figura. Simões vai dizer que a propaganda, nesse caso, serviu como “(...) *parte integrante e constante de sua praxis política*”.²⁴⁶

²⁴⁴SIMÕES, Josanne Guerra. **Sirênico canto** – Juscelino Kubitschek e a construção de uma imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

²⁴⁵ Importante frisar que JK lutou ao lado das forças federais.

²⁴⁶ IBID. P. 52.

Devido ao enfraquecimento das frações oligárquicas dominantes, na década de 1930, ocorreu o advento de novos atores na cena política brasileira. Juscelino foi um deles. Enquanto prefeito de Belo Horizonte²⁴⁷, JK foi integrante ativo do grupo encabeçado por Vargas, e, por isso, foi agraciado por ele durante o período do Estado Novo. Simões comenta que Kubitschek se adaptou bem ao jogo autoritário: notícias favoráveis a ele eram sempre publicadas pela imprensa. O controle do conteúdo informativo, portanto, beneficiou à exposição de seus feitos e projetos. Sua popularidade crescia na medida em que os jornais – amordaçados pelo DIP – divulgavam sua imagem regionalmente.

Maria Leandra Bizello²⁴⁸ afirma que, apesar de Juscelino Kubitschek ter construído uma positiva imagem pública em Minas Gerais – onde também foi governador²⁴⁹ –, ele não era um político nacionalmente conhecido. Neste sentido, uma política propagandística, que trabalhasse a sua personalidade midiaticamente, precisava ser pensada. Os meios de comunicação de massa ajudariam nesse processo de expansão e consolidação de sua fama para todo o país. Consciente disso, JK elaborou, juntamente à sua equipe, um conjunto de planos visando à veiculação de sua figura política.

Para a campanha presidencial foi organizada a equipe responsável pela “publicidade, imprensa e expedição”, chefiada por Cristiano Martins, secretário particular do governador e chefe do setor de redação do Palácio da Liberdade.²⁵⁰

Simões comenta que, apesar de Kubitschek não possuir um núcleo estatal tão forte e planejado como Vargas, ele tinha um “*know-how*” que vinha desde a sua experiência como prefeito. As estratégias administrativas utilizadas eram bem modernas para a época, e a sua equipe de redação de discursos era extremamente qualificada. O futuro presidente do Brasil também possuía um diferencial: através de correspondências, ele conseguia entrar em contato tanto com as instituições de âmbito público e privado, quanto com os cidadãos comuns.

²⁴⁷ Entre os anos de 1940 e 1945.

²⁴⁸ BIZELLO, Maria Leandra. **Imagens de convencimento**: cinejornais e filmes institucionais nos anos JK. Artigo baseado em: BIZELLO, Maria Leandra. **Entre fotografias e fotogramas**: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek – 1956-1961. Tese (Doutorado em Multimeios) – IA – Unicamp, Campinas, 2008.

²⁴⁹ Entre os anos de 1951 e 1955.

²⁵⁰ SIMÕES, Josanne Guerra. Op cit. P. 77.

Um mecanismo de vinculação solidária com a população ocorreu através dos “comícios-diálogos”, realizados durante a sua campanha para o cargo de governador. As chamadas “viagens administrativas”, por sua vez, primavam pela informalidade e difundiram um modo único de governar, destinado a conhecer o povo mineiro. Juscelino objetiva a obtenção de uma maior publicidade ao investir no *marketing* pessoal. A exposição direta e constante de sua imagem na vida pública foi gerenciada, principalmente, por sua associação com a modernização física da capital de Minas. Muitas foram as inaugurações e comemorações ocorridas durante o período em que esteve no poder.²⁵¹

Georgete Medleg Rodrigues²⁵² afirma que, diferentemente da propaganda varguista, a proposta publicitária de JK não possuía uma montagem de aparelhos específicos para tal finalidade. Até porque, a natureza do regime político era outra, assim como a condução ideológica dos projetos. Entretanto, no governo Kubitschek havia um núcleo de divulgação de suas realizações e de suas pretensões localizado no Ministério da Educação e Cultura. Quando ainda era candidato à presidência, o político mineiro soube utilizar-se da propaganda para angariar fundos e adeptos à sua campanha.

Segundo Lúcia Lippi Oliveira²⁵³, os intelectuais brasileiros despertavam certo encantamento nos políticos desde os anos de 1930 e, por isso, um espaço próprio para eles no governo passou a existir. Isso aconteceu porque esses homens eram considerados especialistas no mundo simbólico, e o poder precisava deles para que legitimações pudessem ocorrer. Juscelino Kubitschek necessitava ser reconhecido, por isso, se cercou de figuras públicas que o ajudaram a pensar propostas que o aproximasse do povo. Considerado um homem esforçado, estudioso e amante de serestas, JK unia em si dois universos: “*era cosmopolita e interiorano.*”²⁵⁴

²⁵¹ IBID.

²⁵² RODRIGUES, Georgete Medleg. **Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília.** Dissertação apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade de Brasília. Mestrado em História. UNB, Brasília, 1990.

²⁵³ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado. In: MIRANDA, Wander Melo (orgs). **Anos JK: margens da modernidade.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002.

²⁵⁴ IBID. P. 41.

Durante a sua campanha presidencial de 1955²⁵⁵, JK costurou contatos pessoais e estreitos com alguns importantes nomes da imprensa; como por exemplo, Adolpho Block, proprietário da revista *Manchete*, e Assis Chateaubriand, dos Diários Associados. Jean Manzon também possuía fortes laços com o político mineiro, tanto que chegou a realizar imagens fotográficas e cinematográficas de acordo com os interesses oficiais. As alianças formais e informais, assim como os favores pessoais com os proprietários dos meios de comunicação, foram fatores decisivos para a tão pretendida divulgação de Juscelino a nível nacional.²⁵⁶

Isso sustenta nossa idéia de que o governo Kubitschek estabelecia relações com as empresas de comunicações privadas para a construção de sua imagem pública e da propaganda de seu governo, ultrapassando o uso de aparelhos de propaganda estatais.²⁵⁷

Por mais que as pesquisas, realizadas por Simões²⁵⁸, apontem um grande papel da imprensa na divulgação da imagem de JK, o político não pensava da mesma forma. Nos dois depoimentos²⁵⁹ coletados pela autora, em ambos Juscelino reclamou da ferocidade da imprensa. Por mais que existissem jornais, sobretudo mineiros, que fizessem oposição ferrenha a Juscelino, eles eram minoria e financiados pela UDN. A impressão que se tem é que Juscelino almejava uma adesão total e irrestrita dos órgãos de comunicação, de modo que a mobilização em torno de sua candidatura à presidência surtisse o efeito desejável. Algo impraticável tendo em vista a pluralidade de propostas, partidos e candidatos existentes.

No conjunto, pode-se dizer que significativa porção da imprensa mineira alinhou-se, por motivos variados, à divulgação dos feitos de Kubitschek ampliando, assim, a força, e a penetração da imagem desejada perante a sociedade.²⁶⁰

²⁵⁵ Em 1955, Juscelino licencia-se do governo estadual para empreender sua campanha à presidência.

²⁵⁶ BIZELLO, Maria Leandra. Op cit.

²⁵⁷ IBID. P. 49.

²⁵⁸ SIMÕES, Josanne Guerra. Op cit.

²⁵⁹ KUBITSCHKEK, Juscelino. **Meu caminho para Brasília: a escalada política**. Rio de Janeiro: Bloch, v. 2, 1976, p. 85; KUBITSCHKEK, Juscelino. **Meu caminho para Brasília: 50 anos em 5**. Rio de Janeiro: Bloch, v.3, 1978, p. 45.

²⁶⁰ SIMÕES, Josanne Guerra. Op cit. P. 84.

Na revista *O Cruzeiro* a vitória de JK já era dada quase como certa em 17 de setembro de 1955.²⁶¹ Entre os motivos que levaram o candidato ao posto de favorito nas intenções de voto, a aliança PSD-PTB, segundo a matéria, foi o principal deles. O único fator que poderia impedir sua eleição seria a abstenção eleitoral em Minas Gerais e na Bahia. Portanto, necessitaria “(...) o Sr. Kubitschek estimular o comparecimento para subir a sua votação ao nível indispensável.” A força de um de seus concorrentes, Adhemar de Barros, encontrava-se apenas fundamentada “(...) no prestígio de um homem que provou ter tantas afinidades com o eleitorado paulista.”²⁶²

Apesar do otimismo aparente, percebeu-se certo nível de preocupação da revista na ocorrência de uma reviravolta nas últimas semanas de disputa eleitoral. A imparcialidade da reportagem ficou evidente quando houve a demonstração da torcida por Juscelino. *O Cruzeiro* objetivava minimizar as chances dos adversários de JK, ao mesmo tempo em que procurava qualificá-lo, para o leitor, como a melhor opção. O maior temor parecia ser a vitória de um candidato de oposição malquisto pelos redatores; como ocorreu em 1950 com a derrota do Brigadeiro Eduardo Gomes para Getúlio Vargas. Na época, a revista também não aparentou nenhuma neutralidade: o candidato da UDN era quem detinha a sua preferência eleitoral. A preocupação se justificava:

Pesquisas de opinião pública feitas em 1953 e 1954 mostravam que os dois principais candidatos à presidência eram Eduardo Gomes, com a aprovação de mais de um quarto dos entrevistados, e Ademar de Barros, com menos de um quarto.²⁶³

O jornal *Correio da Manhã*, em 28 de julho de 1955²⁶⁴, fez críticas ferrenhas ao matutino *Diário de Notícias* por suas calúnias a respeito da concessão de espaços de publicidade para Kubitschek. A suposição de que

²⁶¹ **Revista *O Cruzeiro* Título:** “Juscelino entra, na reta final, como favorito.” Em: 17/09/1955. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20195&pesq=Juscelino%20entra,%20na%20reta%20final,%20como%20favorito>.

²⁶² IBID. P. 101.

²⁶³ RIEDINGER, Edward Anthony. **Como se faz um presidente:** a campanha de J.K. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Tradução: Roberto Raposo. P. 288.

²⁶⁴ **Jornal *Correio da Manhã*. Título:** “Brasileiros”. Em: 28/07/1955. P. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=brasileiros.

campanhas políticas estavam e estiveram sendo feitas pelo *Correio*, através de subvenção governamental, foi combatida na coluna. Apesar de não negar a defesa da candidatura de Eduardo Gomes, em duas oportunidades, e a de Juscelino, em um primeiro momento²⁶⁵, o jornal reiterou que elas foram realizadas através de “*dinheiro nosso*.” Ainda atacando ferozmente o concorrente, o *Correio da Manhã* pediu para que ele não confundisse matéria editorial com matéria paga.

A revista *Manchete*²⁶⁶ foi a primeira a conseguir uma entrevista do presidente recém-eleito em 15 de outubro de 1955. A sintonia entre JK e os entrevistadores pôde ser percebida pela maneira pela qual ocorreu a descrição sobre a recepção da equipe na residência do político: “*Cansado, mas sorridente e eufórico recebeu o repórter numa sala íntima (...)*”.²⁶⁷ As perguntas foram feitas cordialmente de modo a não comprometer o novo líder nacional, as respostas igualmente foram dadas visando um não aprofundamento nas temáticas. Evidente que houve um “acordo de cavalheiros” que se dispôs a não evidenciar precocemente as reais pretensões políticas de Juscelino.

Na entrevista à revista *Manchete*, observou-se que havia incertezas sobre as posses de Juscelino e Goulart. Segundo Edward A. Riedinger²⁶⁸, denúncias relacionadas à corrupção eleitoral e à associação perniciosa dos eleitos com os comunistas²⁶⁹ foram alguns dos problemas enfrentados naquele outubro de 1955. Forças militares estiveram dispostas a proibir a posse devido às sucessivas vacâncias na presidência.²⁷⁰ Por isso, Juscelino optou por realizar um discurso ao país, a partir de um manifesto, que teve como diretrizes bases: a necessidade de reconciliação com a oposição, um tratamento justo para todos os ramos das Forças Armadas e a construção de um novo Brasil.

²⁶⁵ Segundo a reportagem, o *Correio da Manhã* deixou de defender a candidatura de JK quando João Goulart foi escolhido para o cargo de vice-presidente.

²⁶⁶ **Revista Manchete.** Título: “*Juscelino com um pé no catete*.” Em: 15/10/1955. P. 6. Disponível em: www.youblisher.com/p1111291-Manchete-182-15-out-1955/.

²⁶⁷ IBID. P. 6.

²⁶⁸ RIEDINGER, Edward Anthony. Op cit.

²⁶⁹ Tais denúncias foram feitas por Lacerda, governador do Rio. Dúvidas sobre a eficácia do novo modelo de processo eleitoral, criado após a reforma daquele ano, também foram responsáveis pelo aparecimento desse clima de insegurança. IBID.

²⁷⁰ O presidente Café Filho teve que se ausentar do cargo por conta de problemas de saúde. O presidente da Câmara dos Deputados, Carlos Luz, provavelmente foi forçado a abandonar a presidência. O ministro da guerra, Henrique Lott, impediu a volta de Café Filho e um estado de sítio foi instaurado. IBID.

Maria Victoria Benevides²⁷¹ também comenta que a posse de JK e Goulart foi violentamente combatida por setores políticos ligados à UDN e por adeptos do antigetulismo. O novo governo, mesmo sendo caracterizado como estável politicamente, seria marcado por crises militares. Contudo, um dos maiores méritos do político mineiro, segundo a autora, referiu-se à sua capacidade de negociação e administração de imprevistos e conflitos. Através dos chamados “*mecanismos de compensação*”²⁷², Kubitschek conseguiu a cooptação dos militares, consolidou ainda mais a aliança PSD-PTB, elaborou um Programa de Metas e inaugurou uma “*administração paralela de notáveis*”.²⁷³

Riedninger²⁷⁴ afirma que Juscelino se elegeu pela margem mais estreita concedida a um presidente em toda a história do Brasil. Por isso, a vitória não lhe forneceu a base de um mandato popular amplo: JK ainda não era uma figura totalmente reconhecida a nível nacional. Sendo assim, o seu programa de desenvolvimento, apresentado durante a campanha, não serviu apenas para publicitar as suas ideias, mas também para expor a sua personalidade. Para conseguir se promover, segundo Riedninger, JK fez promessas extraordinárias e estabeleceu metas específicas, convenientes e viáveis.

Como já mencionado, a construção de relações amistosas com importantes jornais e revistas contribuíram para a exposição da imagem de JK. Mesmo que contrários ou indiferentes à sua candidatura, o respeito dos organismos de imprensa pôde ser percebido na maneira pela qual as notícias sobre o político eram divulgadas. Mas Kubitschek queria mais. Ele, então, precisava estender, através de outros veículos de propaganda, o seu principal baluarte de campanha: a construção de Brasília. Por isso, procurou também estabelecer parcerias com algumas produtoras cinematográficas. Exibir de forma audiovisual as suas propostas, de modo a convencer sobre a necessidade de uma nova capital, foi um dos caminhos pensados por ele.

O contato com Jean Manzon, segundo Simões²⁷⁵, aconteceu em 1953 quando o cinegrafista visitou Belo Horizonte. O motivo da viagem foi a exibição

²⁷¹ BENEVIDES, Maria Victoria. O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In: GOMES, Angela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

²⁷² IBID. P.12.

²⁷³ IBID. P.12.

²⁷⁴ RIEDINGER, Edward Anthony. Op cit.

²⁷⁵ SIMÕES, Josanne Guerra. Op cit.

gratuita - nos cinemas mineiros - dos filmes institucionais de Vargas.²⁷⁶ Os documentários sobre as realizações do governo federal teriam animado Juscelino, que enxergou a força e o alcance que as imagens nas telas representavam em termos comprobatórios. Além disso, o então governador, já admirador do trabalho de Manzon em *O Cruzeiro*, percebeu a sua esplêndida capacidade de “(...) *veicular mensagens divulgadoras do comportamento, feitos, atitudes ou projetos governamentais.*”²⁷⁷ Os laços entre os dois se estreitaram após a posse de Kubitschek em 1956.

Juscelino Kubitschek tornou-se seu amigo, e assistia a seus filmes aos domingos no Palácio das Laranjeiras, atraído pela visão otimista de Jean Manzon, do País que adotou. Manzon foi o responsável pelo mais detalhado arquivo cinematográfico sobre a vida pública do ex-presidente, desde a época em que foi prefeito de Belo Horizonte.²⁷⁸

A afinidade com a produtora mineira *Libertas Filme*, de José e Sálvio Silva, exemplifica bem a maneira pela qual JK objetivava fomentar seus contatos; que, nesse caso, não era de natureza comercial. Ao realizar um acompanhamento cinematográfico a respeito da edificação de Brasília, os responsáveis pela produtora chegaram a um grau de proximidade tão intenso com Juscelino que sequer um contrato de exclusividade fora exigido. Segundo Bizello²⁷⁹, a confiança era mútua e os cinegrafistas tinham experiência na realização de filmes oficiais. Desta forma, uma rede de influências começou a ser costurada e rapidamente formalizada.

Sabe-se que Kubitschek, desde o início de sua carreira pública, procurou cercar-se de artistas, intelectuais e jornalistas, seja por meio de laços afetivos seja por meio de laços profissionais.²⁸⁰

Quando eleito, Juscelino objetivou a mobilização da opinião pública em algumas circunstâncias; a principal delas, como já dito, quando da construção de

²⁷⁶ Foram eles: *O homem na Cidade do Aço*; *Mais estradas para um Brasil melhor*; Paulo Afonso. IBID.

²⁷⁷ IBID. P. 85.

²⁷⁸ ASSIS, Denise. Op cit. P. 47.

²⁷⁹ BIZELLO, Maria Leandra. Op cit.

²⁸⁰ SIMÕES, Josanne Guerra. Op cit. P. 76.

Brasília. Através de quatro grandes movimentos, explica Rodrigues²⁸¹, o novo governo almejava utilizar-se dos meios de comunicação para conscientizar a sociedade da importância da mudança de capital. Para isso, o presidente adotou uma política de “corpo a corpo”, propagandeou por todo o novo distrito federal, produziu cinejornais e realizou pronunciamentos sobre Brasília. Certas panfletagens deixavam claro que ser contra a transferência da capital era ser contra o projeto desenvolvimentista de JK.

Toda essa jornada de convencimento da sociedade prescindia do uso da força e de aparatos repressivos. Não seria precipitado afirmar que no governo Kubitschek a estratégia de persuasão da sociedade consistiu, fundamentalmente, na argumentação ideológica. Brasília, nesse sentido, foi o elemento que permitiu efetivar essa estratégia.²⁸²

Segundo Lauro Cavalcanti²⁸³, a construção de Brasília tinha como objetivo o desenvolvimento do interior do país, dando-lhe importância política. Os oponentes desta empreitada eram considerados conservadores, já que o projeto de JK era visto como um gesto progressista. A renovação política brasileira deveria vir acompanhada de uma revitalização arquitetônica; por isso a escolha de Oscar Niemeyer para o cargo de idealizador da nova capital foi tão significativa. Graças à propaganda governamental e à agência da NOVACAP²⁸⁴, “a construção de Brasília conseguiu entusiasmar a maioria dos brasileiros, sobretudo aqueles das camadas populares.”²⁸⁵

Segundo Bizello²⁸⁶, o discurso racional da ideologia desenvolvimentista de Kubitschek previa não apenas o convencimento de segmentos sociais e econômicos, mas também a desqualificação das atitudes irracionais da oposição. O Brasil moderno precisava de uma capital moderna, e quem fosse contra essa modernização era apontado como antipatriota. As iniciativas e as ações

²⁸¹ RODRIGUES, Georgete Medleg. Op cit.

²⁸² IBID. P. 40.

²⁸³ CAVALCANTI, Lauro. Brasília: a construção de um exemplo. In: MIRANDA, Wander Melo (orgs). Op cit.

²⁸⁴ Aparato estatal que estabelecia relações com as empresas cinematográficas para a realização de cinejornais e documentários com o objetivo de difundir a nova capital. Parcerias foram costuradas com a Atlântida, a Jean Manzon Films, a Líder Cine Jornal, Persin e Perrin Produções. A distribuição ficou por conta da UCB. Informação retirada de: BIZELLO, Maria Leandra. Op cit.

²⁸⁵ CAVALCANTI, Lauro. Brasília: a construção de um exemplo. Op cit. P. 99.

²⁸⁶ BIZELLO, Maria Leandra. Op cit.

propagandistas em torno de Brasília, neste sentido, serviram para transmitir os ideais de progresso ascendente e desenvolvimento econômico, tão defendidos por Kubitschek.

A personalidade política de Juscelino contribuiu para a criação de um projeto desenvolvimentista calcado num ideal de modernidade e espírito realizador. O otimismo, aliado às virtudes de conciliação partidária, proporcionaram o impulso industrializante tão almejado por ele. Mesmo conseguindo implantar uma política inovadora, o presidente não abriu mão do tradicional clientelismo em sua administração.

A conciliação entre o novo e o velho, e entre a elite e as massas, demonstrou a sua sensibilidade em captar um estilo de política possível no momento de demandas conflitantes. Benevides²⁸⁷ afirma que essa mistura de confiança e otimismo, somada a uma relativa liberdade cultural, encorajou o seu governo à adoção de planos ousados.

Já Simões²⁸⁸, por sua vez, vai dizer que a aceitação do modelo político-econômico de JK evidenciou a necessidade de se forjar uma legitimidade à sua figura. O projeto de governo do “Presidente Bossa-Nova” (alcunha criada pelo compositor Juca Chaves) não foi imposto, segundo a autora, mas sim absorvido com gosto pelo conjunto da população brasileira. Mas de que forma isso foi feito? Simões acredita que foi a penetração no imaginário popular que permitiu a Juscelino interferir nas relações entre poder e sociedade. A propaganda, neste sentido, representou o principal meio de persuasão dos valores e das crenças defendidos pelo político.

(...) entendida (propaganda) não somente no sentido usual, ligado à imprensa e à publicidade, mas, ainda, aquela que se infiltra em outros setores: nas manifestações populares, nos rituais administrativos, no discurso político.²⁸⁹

Kubitschek reclamava da falta de apoio, - e até da oposição -, que parte dos políticos dispensava a respeito da construção da nova capital. Segundo ele, tentativas de impopularizar a empreitada foram feitas: desde denúncias sobre o material utilizado nas obras até acusações pela ausência de moradias para todos os trabalhadores e suas famílias. Mesmo assim, “*apesar das resistências, das*

²⁸⁷ BENEVIDES, Maria Victoria. Op cit.

²⁸⁸ SIMÕES, Josanne Guerra. Op cit.

²⁸⁹ IBID. P. 12.

campanhas derrotistas e também das dificuldades naturais que a construção teria de enfrentar, a nova capital progredia a olhos vistos.” ²⁹⁰ A imprensa, por sua vez, realizou uma campanha de mobilização da opinião pública de modo a defender que todo o esforço e trabalho valeriam a pena.

todo aquele tumulto, que parecia desordenado, mas era harmonioso, falava de um Brasil diferente. De um novo país que acordava de um sono centenário e sacudia os músculos, preparando-se para seu grande futuro.²⁹¹

Entre 1957 e 1959, os filmes elaborados, como forma de demonstração da importância da nova capital, mostraram um presidente participativo, que acompanhava o andamento das obras com um olhar esperançoso. As imagens e as narrações enunciavam a grandiosidade do empreendimento e a responsabilidade assumida por Juscelino. Bizello²⁹² comenta que alguns cinejornais foram produzidos por diferentes produtoras e tinham o intuito de transmitir o caráter épico da iniciativa – que foi orquestrada por pessoas que se empenharam em construir um futuro melhor para a nação.

A NOVACAP era o órgão responsável por realizar as encomendas dos cinejornais a respeito dos trabalhos na nova capital federal. A Jean Manzon Films foi uma das produtoras contratadas para filmar eventos, obras e inaugurações em Brasília. Rodrigues²⁹³ afirma que Manzon se comprometeu à elaboração de complementos cinejornalísticos para satisfazer os desejos do cliente. Como a legislação que mantinha a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais ainda vigorava no país, o francês aproveitou-se do tom de credibilidade que possuía os cinejornais para produzir seus documentários sobre a capital.

Cinejornais e filmes institucionais eram iniciativas estatais ou privadas que de uma maneira ou outra faziam parte do aparato governamental de Juscelino Kubitschek, empregado como forma de convencimento para diversos temas como a construção de Brasília, a implantação da indústria automobilística, a construção de estradas, a idéia de conquista de um país desconhecido, (...).²⁹⁴

²⁹⁰ KUBITSCHKEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, 2009. P. 110.

²⁹¹ IBID. P. 113.

²⁹² BIZELLO, Maria Leandra. Op cit.

²⁹³ RODRIGUES, Georgete Medleg. Op cit.

²⁹⁴ BIZELLO, Maria Leandra. Op cit. P. 44 e 45.

Importante ressaltar que Rodrigues não distingue os gêneros cinematográficos. Para ele, o que Manzon fazia pode ser classificado apenas como curta – independente de ser ou não jornal de tela. Já Bizello acredita que, por mais que os cinejornais tivessem sido caracterizados como divulgadores de imagens de vários acontecimentos (de forma fragmentada em sua temática), alguns deles podiam sim mostrar apenas um tema. A única diferenciação que a autora faz refere-se ao contraponto entre este tipo de curta e os filmes institucionais. Estes últimos, para ela, podiam ser de curta ou média duração e abordavam apenas temas ligados a empresas. No caso dos documentários de Manzon para JK, eles seriam, portanto, de natureza institucional.

Segundo Rodrigues, no filme *“As primeiras imagens de Brasília”*²⁹⁵, o intuito foi mostrar que o novo distrito federal já era um fato concreto. A produtora de Manzon pretendeu realizar uma demonstração realista da cidade e de seus habitantes: *“Esse documentário tem a única finalidade de historiar em imagens os primeiros meses de vida de Brasília.”* Esta frase pretensiosa, para Bizello, além de orientar a leitura que deveria ser feita do filme, exemplifica o tom dos cinejornais nos anos de 1956 a 1961. Interessante perceber que, com deste discurso, a premissa de universalização de uma concepção subjetiva dos produtores é assumida como sendo a única visão “correta” sobre o que estava acontecendo.

No documentário citado, as primeiras imagens conduziram o espectador a um passeio de avião sob a capital, a fim de que um panorama geral sobre a região fosse apresentado. Em seguida, o Palácio da Alvorada foi filmado, assim como o lago artificial e o solo irrigado. O foco, em um terceiro momento, se deslocou para os rostos dos migrantes responsáveis por erguer toda aquela obra. Eles foram retratados de diferentes maneiras e diferenciados de acordo com suas respectivas profissões.

Caracterizando os personagens de sua história como *“capitães da pacífica, mas dura batalha brasileira”* e *“pioneiros da grande migração do futuro”*, o produtor objetivava convencer sobre os feitos grandiosos realizados por esses homens e mulheres recém-chegados. Ao utilizar conceitos como *“guerra*

²⁹⁵ **As primeiras imagens de Brasília.** Jean Manzon Films/Atlântida. Supervisão técnica: René Persin. Montagem: Ítalo Di Bello. Narração: Luiz Jatobá. Cópia em vídeo encontrada no Arquivo Público do Distrito Federal. Filme constante do acervo da NOVACAP em poder do ArPDF. Também disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xnXQQeU5nlk>.

redentora” e *“marcha de conquista”*, Manzon queria incutir premissas positivas sobre a capital ao afirmar que uma grande missão de vida estaria sendo proposta. Desta forma, o povo aparecia como a ferramenta crucial que operaria as máquinas que *“abrem, conquistam, subjagam os espaços.”*

De volta ao avião que sobrevoava Brasília, o espectador se deparou com uma rápida aparição de JK, e recebeu a informação de que 500 milhões de cruzeiros estariam sendo investidos nesta grande obra do governo. Segundo o narrador, a *“solidão econômica do Plano Central”* precisava ser diminuída; e, para isso, todos deveriam estar comprometidos em abrir *“longos caminhos da nova civilização brasileira.”* Mesmo que a nova capital fosse descrita como a *“cidade e a estrela guia do futuro”*, a escolha estilística do discurso esteve calcada nos princípios de *“simplicidade e pureza.”* Lúcio Costa e Oscar Niemeyer apareceram rapidamente ao lado de engenheiros e políticos. O tom eloquente da narração atingiu seu ápice com a frase *“Brasília já existe!”*

A comparação com a reportagem que Manzon e Nasser fizeram sobre os chavantes para *O Cruzeiro* torna-se inevitável. Também nesse caso, a tônica do discurso esteve alicerçada em figuras imagéticas que sugeriram a proeminência de um tipo de “desbravamento”, ordenado por “conquistadores”. Assim como na região do Xingu, o território que viria a se tornar Brasília foi caracterizado como “selva”, isto é, lugar nunca ainda antes explorado.

Com isso, percebe-se que a sintaxe de fotógrafo não abandonou o francês mesmo quando da “descoberta” de novos ramos para a expansão de sua competência produtiva. As ferramentas de construção ideológica e social permaneceram quase que inexoráveis. As argumentações expositivas não foram modificadas, apenas adaptadas aos seus novos trabalhos.

Outro exemplo que ilustra bem esse modelo de construção cinematográfica - calcada na apresentação de elementos que contribuem para o progresso nacional - foi o filme *“Amazônia vai ao encontro de Brasília.”*²⁹⁶ A “selva” desta vez referiu-se à floresta e seus *“seres estranhos que se movem como fantasmas”*. O *“inferno verde e misterioso”* amazônico foi descrito como lugar não habitado, que clamava por avanços. Segundo a narração em *off*, as suas belezas não podiam

²⁹⁶ **Amazônia vai ao encontro de Brasília.** Jean manzon Films/Atlântida. Supervisão técnica: René Persin. Imagens: John Reichenheim. Montagem: Italo di Bello. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1958. Disponível em: www.acervojeanmanzon.com.br.

continuar separadas do corpo do continente brasileiro. Por isso, uma estrada necessitaria ser aberta para que a região pudesse ser “domada”. As barreiras para o advento da civilização eram os rios e as árvores.

Em um de seus relatos sobre a construção desta estrada, Juscelino adotou o discurso de “*estar levando a civilização*” ao se referir às prioridades de execução da obra. Segundo ele: “*Havia chegado a hora de se transformar a obsessão em realidade. Ia surgir a Belém-Brasília.*”²⁹⁷ A ideia de se estar fazendo algo que beneficiaria os povos, que habitavam a região, reforçava a noção de que o novo e o moderno precisavam chegar a todas as partes do país. Essas populações teriam que se adaptar às mudanças de modo a se libertar da condição de inferioridade civilizatória.

A selva, que se estendia entre Belém-Brasília, era misteriosa e cheia de insídia. Expedições ali haviam desaparecido. (...) objetivo fundamental seria introduzir o progresso e a civilização em regiões nunca exploradas pelo homem civilizado.²⁹⁸

As dificuldades enfrentadas pelos “desbravadores” da floresta foram descritas como algo que enobrecia esses homens. Também intitulados como “pioneiros”, os voluntários precisam seguir pela “*trilha do futuro*”, na medida em que, “*nada os pode deter*”. Imagens destes “*corajosos e determinados*” trabalhadores, destruindo árvores e colocando fogo para limpar o caminho, foram mostradas e enaltecidas pelo narrador. Estes homens estariam sempre preparados para uma nova jornada: “*a luta contra o sono e o cansaço é sempre vencida.*” Por isso, eles foram apresentados como detentores de um capítulo à parte na história do Brasil. Mesmo que seus nomes pudessem nunca ser lembrados, seus feitos jamais seriam esquecidos.

A estrada mencionada no filme foi a TransBrasileira, que liga Belém a Brasília. A Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia foi descrita como sendo a responsável pelos postos de abastecimento que garantiam a continuidade do empreendimento. Segundo as palavras ditas por Jatobá, 1.000 quilômetros de estrada já estavam prontos em 1958, e mais outros tantos seriam concluídos em 1960. Desta forma, uma “*espinha dorsal que*

²⁹⁷ KUBITSCHKE, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Op cit. P. 97.

²⁹⁸ IBID. P. 98.

representará a ligação do extremo Norte com o Centro e o Sul”, representada por essa rodovia, “*unirá o país.*” Diante de tanto desenvolvimento, o curta finalizou suas argumentações de forma bem otimista: “*Quem pode descrever do futuro do Brasil? Tudo isso nasceu de Brasília.*”

A produtora de Manzon também realizou filmes para o governo goiano no ano de 1959. Os principais foram: “*Góias, Celeiro do Brasil*” e “*Goiás, Coração do Brasil.*”²⁹⁹ Na primeira produção, descreve Bizello³⁰⁰, houve apenas uma rápida aparição de Kubitschek ao lado do governador José Ludovico; ambos observavam uma cachoeira. No segundo filme, Brasília apareceu ao fundo da conversa entre o presidente e Israel Pinheiro.³⁰¹ A dimensão de enquadramento e profundidade, alcançada pela câmera que flagra o caminhar dos dois personagens, revelou a magnitude de montagem da cena.

Planos *plongée* (filmagem de cima para baixo), médios e centralizadores contextualizaram a figura de JK no curta “*Goiás, Coração do Brasil*”. O objetivo da equipe de Manzon foi relacionar a figura do político com a construção da capital. Por conta disso, sua imagem surgiu sempre em evidência, assim como as suas inaugurações. O Palácio da Alvorada, por exemplo, foi destacado no filme como a grande novidade em termos de arquitetura já feita até então no Brasil. Bizello³⁰² comenta que, por mais que a propaganda estivesse vinculada ao governo de Goiás, era o presidente do país o principal personagem em destaque.

O filme “*Kilowatts para o progresso do Brasil*”³⁰³ foi uma produção encomendada pela empresa Elétrica Brasileira e também elaborada pela Jean Manzon Films em 1957. O curta de 10 minutos mostrou a construção e a inauguração da Usina Hidrelétrica de Peixoto entre os estados de Minas Gerais e São Paulo. Bizello comenta que: “*vemos Juscelino apenas na sequência inicial rodeado de políticos e personalidades.*”³⁰⁴ A figura do presidente tornou-se onipresente no restante do filme. Então com qual finalidade ela teria aparecido?

²⁹⁹ **Góias, Celeiro do Brasil e Goiás, Coração do Brasil.** Cinegrafista: Hugo Pavanello. Montagem: Frieda Dourian. Coordenação técnica: Floriano Peixoto. Assistência: Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi e Antonio Pons. Ano: 1959. Disponíveis no Arquivo Público do Distrito Federal em Brasília.

³⁰⁰ BIZELLO, Maria Leandra. Op cit.

³⁰¹ Diretor da NOVACAP.

³⁰² IBID.

³⁰³ **Kilowatts para o progresso do Brasil.** Cinegrafistas: Antonio Estevão e Hans Reichenheim. Filme feito para a Companhia Auxiliar de Empresas Elétricas Brasileiras. Ano: 1957. Disponível no Arquivo Público do Distrito Federal em Brasília.

³⁰⁴ IBID. P. 56.

Para entender a sutileza da aparição do principal líder do país, nos filmes de Jean Manzon, é importante novamente voltar a comentar sobre os curtas que exaltavam a figura de Vargas no Estado Novo. Nos cinejornais do DIP, como já mencionado, havia uma enxurrada de imagens enaltecidas do ditador. Ao contrário desta tendência populista³⁰⁵ de aproximação impositiva para com as massas, Manzon quis trabalhar com uma nova forma de propaganda política reverencial. O discurso falado, por exemplo, assumiu um papel preponderante ao demonstrar uma glorificação contida dos importantes feitos de JK. Entretanto, ambos os projetos de construção cinematográfica tinham um elemento em comum: a ideia do presidente solucionador de problemas.

Bizello ainda vai enumerar outras parcerias costuradas entre o produtor francês e algumas instituições públicas ligadas ao Executivo. O curta “*BR3-Record Rodoviário*”³⁰⁶ narrou a história da construção da rodovia Rio-Belo Horizonte. Nesse filme, Juscelino Kubitschek apareceu apenas duas vezes discursando sobre as grandes benfeitorias realizadas em seu governo. O progresso alcançado pela nação e a responsabilidade assumida pelo presidente diante deste desenvolvimento foram as tônicas de sua fala. Neste exemplo, JK não foi apenas o líder que resolvia os problemas, mas também o que cumpria as suas promessas e fazia outras. Sobre a nova estrada, ele afirmou:

Eu a prometi como candidato, mantive no governo o firme propósito de concluí-la e tenho a felicidade de inaugurá-la no primeiro aniversário de meu mandato (...). Até o fim do meu governo serão construídos e melhorados 10 mil e 500 quilômetros e pavimentados aproximadamente 5 mil km que hão de marcar época nas realizações rodoviárias brasileiras.³⁰⁷

³⁰⁵ Ângela de Castro Gomes explica o quão problemática é a conceitualização do termo “populismo”. Por conta de sua plasticidade, qualquer menção à palavra pode resultar em críticas. A autora apresenta algumas das significações do termo, mas reforça sua abrangência conceitual e a dificuldade em defini-lo categoricamente. Esse estudo abarca apenas uma das construções desenvolvidas por Gomes, que diz respeito à associação entre “populismo” e “capacidade de mobilização das massas”. Então, quando o texto remete à “tendência populista de aproximação impositiva com as massas” está se referindo a um dos modelos de discussão; ou seja, não nega que haja outras interpretações, mas adota somente uma das categorias apresentadas pela autora. GOMES, Ângela de Castro. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge (org). **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

³⁰⁶ **BR3- Record Rodoviário**. Produção de Jean Manzon Films/ Atlântida. Cinegrafista: René Guy Persin. Assistente: Romeo Giuseppe. Produzido a partir de uma encomenda do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem. Ano: 1957. Disponível em: www.acervojeanmanzon.com.br.

³⁰⁷ IBID.

Na sequência de cenas que se seguiram, as precariedades, encontradas nos caminhos que ligam as duas grandes cidades, foram retratadas por carros atolados, muito barro e lama. No filme “*BR3- Record Rodoviário*”, máquinas e homens apareceram em constante movimento durante a pavimentação da estrada Rio-BH. Belo Horizonte foi filmada pelo alto e descrita como “*moderna, bela e jovem*”; só que também foi tratada como uma cidade isolada. O “*sopro animador de civilização*” precisava, então, chegar à capital mineira, que “*clama pelo progresso e seu dinamismo*”. O marco rodoviário necessitaria ser inaugurado, pois, “*riquezas e boas estradas se equivalem*”. Pessoas dirigindo seus carros em boas estradas foram as imagens que encerraram o curta.

No filme “*Nordeste não quer esmola*”³⁰⁸, a mesma temática que relacionou JK à posição de “salvador da pátria” foi assumida por Manzon. Apesar de o presidente ter ido visitar algumas cidades nordestinas, para ver de perto o problema da seca, imagens destes encontros não foram divulgadas. Mais uma vez, percebe-se a preferência por não impor a figura de Juscelino de forma desgastante. Prova disso foi que ele apareceu por apenas 25 segundos. Sua figura precisava estar associada à criação da SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), mas não necessariamente de maneira explícita.³⁰⁹

Uma única exceção foi encontrada: o filme “*O Bandeirante*”³¹⁰. Juscelino pôde ser visto durante boa parte do tempo; ele falou por mais de um minuto, e, logo de início, fez uma menção à produtora do amigo: “*É com satisfação que atendo ao convite que me faz a Jean Manzon Films.*” Seu discurso mencionou “*a fase extraordinária de desenvolvimento*”, concretizada pela construção de estradas e indústrias e pela edificação de Brasília. Fosse participando da primeira missa realizada na nova capital, fosse a sobrevoando de avião ou apenas caminhando em um matagal, JK foi figura constante de aparição neste caso.

Os motivos, que levaram a esta mudança no exemplo a cima citado, não foram esclarecidos. Por certo, trata-se realmente de uma exceção, visto que, na esmagadora maioria dos filmes assistidos - ou comentados por Bizello³¹¹ -, houve

³⁰⁸ **Nordeste não quer esmola.** Produção: Jean Manzon Films. Assistência de Milton da Silva. Operador: René Persin. Produzido para o Departamento Nacional de Obras contra a Seca (DNOCS). Ano: 1958. Disponível no Arquivo Público do Distrito Federal em Brasília.

³⁰⁹ BIZELLO, Maria Leandra. Op cit.

³¹⁰ **O Bandeirante.** Produção: Jean Manzon Films. Assistência de Milton da Silva. Operador: René Persin. Ano: 1957. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l3we20Ahn98>.

³¹¹ BIZELLO, Maria Leandra. Op cit.

uma tendência de Manzon em minimizar a presença de seu financiador e amigo Juscelino. Tudo precisava ficar subentendido, nas entrelinhas. Mais à frente, será verificado o mesmo modelo de mascaramento do contratante nos filmes comerciais, realizados para a livre iniciativa brasileira. Posteriormente, então, ficará mais fácil a compreensão sobre as razões que levaram o cineasta a optar por essa forma de apresentação cinematográfica.

A aproximação de Jean e Juscelino manifestou-se na construção de laços afetivos. Ambos se engajaram numa tentativa de fomentar relações não apenas profissionais, mas também pessoais. Neste sentido, os encontros e as trocas de ideias uniram as duas figuras. O respeito e a confiança que nutriam um pelo o outro foram os responsáveis pelos acordos firmados, quando da elaboração dos filmes. Além disso, houve uma identificação entre eles no que diz respeito às suas respectivas opiniões sobre o país.

Tanto JK quanto Manzon acreditavam em um Brasil novo e moderno: eles encaravam o futuro com otimismo. Por isso, o cineasta não teve muita dificuldade de expor a personalidade política e pessoal de Kubitschek em seus curtas.

Como mencionado no primeiro tópico deste capítulo (3.1) – quando da discussão sobre o formato de produção dos cinejornais sobre Adhemar de Barros -, Manzon tentou se desvencilhar do formato tradicional de divulgação de notícias, realizado pelos jornais de tela. Contudo, certas contradições inerentes à construção imagética e discursiva, e à realidade dos fatos, evidenciaram os contratempos enfrentados pelo francês durante a elaboração de seus filmes. A partir do terceiro tópico (3.3), tal discussão será retomada a partir de análises sobre os trabalhos audiovisuais de Manzon para o setor privado.

3.3.

Merchandising no cinema: os curtas para o setor privado

Vir para São Paulo foi muito melhor para minha empresa, pois aqui a iniciativa privada investe em documentário e, enfim, me libertei da chatice de trabalhar para o governo, pois, na época, (o Rio de Janeiro) era o centro político (do país).³¹²

³¹² **Revista Veja.** Título: “*O magnata da câmera.*” Op cit.

Além dos trabalhos fornecidos para o governo JK, Manzon produziu alguns documentários para o setor privado, de forma concomitante. Quando optou por fazer a sua mudança para São Paulo, nos anos de 1960, diminuiu vertiginosamente a quantidade de filmes para o setor público. Primeiramente porque, segundo ele, no Rio, não tinha uma significativa liberdade para trabalhar e porque precisava consolidar a sua carreira. Esta escolha o fez se aproximar de alguns empresários, cujos quais já possuía certa ligação pessoal. Os resultados obtidos no campo da publicidade, e as ideias defendidas pelo francês, auxiliaram nesse processo de transferência de clientela.

Portanto, uma das principais finalidades desse tópico consiste na análise sobre as maneiras pelas quais esta aproximação entre o setor privado e o cineasta ocorreu. E também, como ela se consolidou a partir das encomendas pedidas. Considerado o “*cineasta do poder*”, Manzon era bem visto por defender publicamente a importância do capital estrangeiro para o desenvolvimento da economia nacional. Segundo Cardenuto³¹³, suas produções educativas e ufanistas fizeram com que o produtor recebesse o título de “*bandeirante*”. O francês era, constantemente, convidado a comparecer em recepções oferecidas por magnatas e presidentes de grandes empresas.

Segundo o que foi mostrado em uma entrevista publicada na *Folha de São Paulo*³¹⁴, Manzon orgulhava-se de sua insistência em cativar o empreendimento privado, ao enaltecer suas virtudes. Segundo o entrevistador Sérgio Gomes, a ausência de concorrentes à altura e o tratamento destinado à classe empresarial explicavam boa parte do sucesso do francês. Seu otimismo no progresso do país e seu rechaço à subversão das classes menos favorecidas foram problematizados na reportagem. O responsável pela matéria instigou Manzon a explicar o porquê de tanta confiança no Brasil e tanta repulsa por apresentar as precariedades sociais do país. O cineasta esclareceu:

Dramas sociais não são mensagens a serem transmitidas. Se você quer ver São Paulo como a pior cidade do mundo, eu mostro. Mas é preciso otimismo. Eu sou otimista, sempre fui. Tudo tem seu lado podre. Os Estados Unidos também tem favelas, miséria, trombadinhas, mas eles não mostram. Não é minha função criticar os defeitos. Eu não tenho

³¹³ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit. P. 16.

³¹⁴ **Jornal Folha de São Paulo**. Título: “Jean Manzon. Profissão: otimista.” Op cit. P. 37.

pretensões para reformar a sociedade. Estou sendo pago para transmitir o lado positivo das coisas, como uma agência de propaganda faz, e é esse meu trabalho.³¹⁵

Ainda segundo o discurso de Manzon, empresários e banqueiros almejavam se aproximar dele por sua facilidade em percorrer o mundo mostrando a potencialidade nacional, já que, seria ele “*o maior propagandista brasileiro no exterior*”. “*Eu transmito confiança, tranquilidade aos compradores estrangeiros. Eu sou um elemento de apoio às nossas exportações.*”³¹⁶ Tal declaração leva a crer que a publicidade alcançada por seus filmes era um elemento de crucial importância; não era só a qualidade que importava, mas também sua abrangência. Transmitir uma imagem positiva do Brasil poderia atrair (e de fato atraiu) investidores e parceiros aos contratantes de seus serviços.

A responsabilidade de mostrar os aspectos negativos deve ficar com os que querem destruir a sociedade, gente que por interesses políticos ou porque já nasceu assim – vendo tudo preto – só tem sentimentos destrutivos. Mas eu não sou assim. Temos que ter esperança.³¹⁷

Como já mencionado, questões de cunho social, como por exemplo, as lutas políticas das classes trabalhadoras, eram ocultadas em seus documentários. Sua ideologia conservadora descartava a existência de conflitos classistas; uma vez que, a iminência do “pacto social” garantia a harmonização e o progresso do país. Segundo Cardenuto³¹⁸, a estética cinematográfica de Manzon relacionava o fim dos impasses envolvendo trabalhadores e patrões com a gerência do setor privado nas relações de trabalho. Para ele, uma nova mentalidade capitalista deveria ser instaurada a fim de se abolir tais conflitos.³¹⁹ “*Aliás, todas as reportagens e documentários que fiz sobre o Brasil são concebidos dessa maneira.*”³²⁰

Voltando à entrevista para a *Folha de São Paulo*, percebe-se que Manzon buscou minimizar os problemas enfrentados pelas classes populares. Ele afirmou

³¹⁵ IBID.

³¹⁶ IBID.

³¹⁷ IBID.

³¹⁸ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit

³¹⁹ Estas questões serão mais bem trabalhadas quando uma análise específica sobre os filmes for feita adiante.

³²⁰ **Jornal Folha de São Paulo**. Título: “*Jean Manzon. Profissão: otimista.*” Op cit. P. 37.

que indígenas, por exemplo, não teriam motivos para tantos protestos e indagações, já que essas histórias sobre seus massacres não passavam de “lendas”. Em sua opinião, os índios são pessoas “*bem tratadas*”; e que, por isso, seus filmes deveriam abordar temáticas que realmente interessavam. O cineasta cita alguns exemplos de temas considerados significantes: “*a construção de grandes pontes e de hidrelétricas, a beleza da mulher brasileira, a indústria do turismo e os hotéis da Varig na Amazônia.*” ³²¹

Sérgio Gomes procurou, a todo o momento, incitar Manzon a falar sobre sua relação com os presidentes do Brasil, e como o autoritarismo político interferia no seu trabalho. Mesmo tendo deixado de se dedicar ao recebimento de encomendas do setor público, o cineasta garantiu que continuou tendo boas relações com todos os governantes do país: “*(...) posso assegurar que os regimes brasileiros nunca me prejudicaram. (...) Só tenho recebido apoio e elogio*”. Declarando ser um amante da liberdade, Manzon desqualificou as críticas sobre o endurecimento do governo Vargas durante a vigência do “Estado Novo”:

O autoritarismo dele não se comparava ao de Hitler ou Mussolini. Era muito gostoso. Eu tinha acabado de chegar da Europa e achava que havia mais liberdade com Getúlio do que na Inglaterra. ³²²

Ao falar sobre o seu ingresso no mundo empresarial, Manzon creditou seu sucesso à habilidade de transmitir o que o seu cliente desejava. “*Os filmes que faço funcionam como uma espécie de escritório de advocacia. Defendo qualquer causa.*” ³²³ Além disso, ele se orgulhava em contar o que teve que fazer para montar sua produtora. Segundo suas palavras, ao “*(...) conhecer o país, sua gente, suas autoridades*”, ele conseguiu consolidar uma posição de prestígio e reconhecimento nunca antes alcançada por nenhum cineasta. Ao se vangloriar de suas conquistas, Manzon deixava a humildade de lado ao exaltar os serviços prestados à cinematografia brasileira.

Eu trabalho sábado, domingo e feriados. Minha equipe tem mais de 20 anos de casa e estão todos adaptados ao meu estilo de trabalho. ³²⁴

³²¹ IBID.

³²² IBID.

³²³ IBID.

³²⁴ IBID.

Sobre a sua equipe, o francês relatou que possuía 50 funcionários e que todos trabalhavam no mesmo edifício. O espaço encontrava-se destinado às montadoras, às salas de edição e de projeção, às moviolas, aos departamentos comercial e pessoal e à contabilidade. Havia também, segundo ele, uma sala para seu filho Jean Pierre (proprietário da empresa Cinetel) que produzia comerciais para a televisão. *“Eu estou ajudando, é claro, mas é preciso que vá aprendendo desde já.”* Um de seus montadores, Nelson Pereira dos Santos, reiterou a disposição de Manzon em elaborar a maior quantidade possível de documentários no menor tempo possível: foram 720 em 27 anos.

Ele sempre foi um trabalhador incansável, chegava a virar 24 horas trabalhando (...). Ele marcou uma época e tinha força semelhante à que a Rede Globo tem hoje.³²⁵

Apesar de a entrevista ter sido dada na década de 1970, o seu conteúdo revela a filosofia de trabalho de sua empresa também nas décadas anteriores. Logo que mencionou a frase *“defendo qualquer causa”*, Manzon se arrependeu e tentou consertá-la: *“Espera aí! Eu quero explicar que defendo só as boas causas.”*³²⁶ Ao citar quais seriam essas “boas causas”, o cineasta retornou sua defesa às ações do empresariado nacional, e exemplificou essa questão mencionando um documentário que fez para a Fundação Bunge y Born.³²⁷ Ao trazer à tona um exemplar da *Paris Match*, Manzon sentiu orgulho em mostrar uma reportagem ilustrativa sobre a *“pujança industrial de São Paulo”*.³²⁸

Temas referentes à ideologia da livre empresa e ao pioneirismo da classe empresarial explicavam, portanto, o motivo de tantos elogios às suas produções. Manzon, com seu discurso a favor do “progresso conservador”, despertou o interesse daqueles que buscavam *merchandising* social e vantagens políticas. A certeza de ter o seu documentário exibido pela maior rede de cinema do Brasil – a Severiano Ribeiro – era mais um dos atrativos que explicam o alcance e o prestígio alcançados por ele, principalmente, a partir dos anos de 1960. Sua

³²⁵Citação de Nelson Pereira dos Santos. Montador na Jean Manzon Produções. Informação retirada de: **Revista Veja**. Título: *“O magnata da câmera.”* Op cit. P.123.

³²⁶**Jornal Folha de São Paulo**. Título: *“Jean Manzon. Profissão: otimista.”* Op cit. P. 37.

³²⁷ Entidade representativa dos empresários argentinos.

³²⁸ IBID.

influência cresceria vertiginosamente a ponto de colocá-lo em contato direto com a alta cúpula ipesiana.³²⁹

Miguel Pereira, em uma reportagem para o jornal *O Globo*³³⁰, qualificou como “*inexplicável*” o fato de só os documentários de Manzon serem exibidos de forma regular no circuito exibidor. Já Louzeiro³³¹ utiliza a palavra “*curiosa*” para descrever “*a facilidade com que a Jean Manzon Films encontrava exibidores dispostos a mostrar os curtas, nos melhores cinemas.*”³³² Visto que, como já denunciado anteriormente por Moacir Fenelon³³³, muitos filmes “*culturalmente superiores*” aos do francês não tinham chances. Portanto, não há dúvidas de que a associação com o acionário da Atlântida rendeu bons frutos ao cineasta.

Para Louzeiro, segundo um depoimento de José Medeiros³³⁴, Manzon tinha um talento especial para lidar junto aos empresários. O modelo simplista de seus documentários, relacionado à sempre possível capacidade de enriquecimento e obtenção de lucros formidáveis, foi um dos principais pontos de concomitância entre ele e seus contratantes. Assis relata que as mensagens contidas nos curtas “*pregavam o anticomunismo escancarado, a modernização das empresas e o engajamento do empresariado*”³³⁵ e constituíam a tônica dos roteiros. E que, por isso, uma admiração mútua foi sendo costurada, manifestando-se explicitamente a partir da sua chegada ao IPÊS.

A relação entre o IPÊS e Manzon será discutida em breve, mas, primeiramente, torna-se importante analisar algumas de suas produções para específicos conglomerados. Um dos objetivos é debater de que forma as parcerias com boa parte do ascendente parque industrial, sobretudo paulista, ajudaram Manzon a se aproximar do instituto. Cardenuto³³⁶ oferece um considerável exemplo, a respeito dessa questão, quando menciona o nome de João Batista Leopoldo Figueiredo. Segundo ele, enquanto acionista da Scania, Figueiredo encomendara alguns filmes propagandistas com Manzon; e, anos depois, quando se tornou presidente da filial paulista do IPÊS, convidou-o para novos trabalhos.

³²⁹ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit

³³⁰ **Jornal O Globo**. Título: “*Amazônia – informação superficial.*” Op cit.

³³¹ LOUZEIRO, José. Op cit.

³³² IBID. P. 36.

³³³ **Jornal Diário de notícias**. Título: “*Nos bastidores do cinema nacional*”. Op cit.

³³⁴ Ex-repórter fotográfico da revista *O Cruzeiro*. In: LOUZEIRO, José. Op cit. P. 32.

³³⁵ ASSIS, Denise. Op cit. P.42.

³³⁶ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

Outra finalidade, pretendida nesta terceira parte do capítulo, é retomar a discussão referente às medidas legislativas para o campo cinematográfico. A intenção consiste em analisar quais os mecanismos, utilizados por Manzon, para a abertura de brechas concernentes às leis sobre os complementos. Quais eram as táticas utilizadas por ele quando necessitava realizar uma propaganda velada, ou seja, sem expor de forma clara o nome de seu contratante? Essa e outras perguntas a respeito da sagacidade do francês, em mascarar alguns elementos proibidos por lei, em seus filmes, tentarão ser respondidas a diante.

Devido ao número expressivo de clientes, o recorte será destinado, em especial, às empresas ligadas à indústria automobilística. Importante enfatizar que, durante o governo JK, o GEIA foi um dos responsáveis pela concessão de benefícios para as fábricas automotivas internacionais.³³⁷ Os incentivos do projeto desenvolvimentista de Juscelino atraíram grandes conglomerados para o Brasil. O grupo alemão Mercedes Benz foi uma dessas empresas que começaram a produzir carros no país no ano de 1956. Visando divulgar seus novos veículos, seus acionistas contrataram Jean Manzon para a elaboração de um curta-metragem.

Em 1960, o filme “*Coluna Norte*”³³⁸ já estava pronto. A construção da rodovia Belém-Brasília voltava a ser um tema trabalhado por Manzon. Contudo, nesta ocasião específica, a propaganda encontrava-se direcionada à exposição da potência e resistência dos carros, caminhões e ônibus da Mercedes. Na maior parte do curta, imagens mostraram, de forma clara e explícita, o símbolo da marca; ele estava presente, inclusive, nas roupas usadas por alguns personagens. O uso do *zoom* foi constante e serviu para marcar, principalmente, quais eram os veículos que suportavam os buracos e as dificuldades da estrada. Todos eles eram da empresa alemã.

A chamada “Caravana da Integração Nacional”, movimento encabeçado por políticos e pela indústria nacional de veículos, ocorrido em 1960, foi um convite feitos aos fabricantes que se instalaram no país, em prol de apoio ao governo federal. O comboio foi dividido em quatro: norte, sul, leste e oeste; e este último foi o que teve uma maior dificuldade para chegar a Brasília. A estrada Belém-Brasília ainda estava em construção, por isso, os expedicionários do norte,

³³⁷ SIMÕES, Josanne Guerra. Op cit.

³³⁸ **Coluna Norte**. Produção: Jean Manzon/ Atlântida. Imagens: Antônio Estevão. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi e Antonio Martinez. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1960. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=b_dmUr5_IPc

que atenderam ao chamado e cederam veículos e motoristas, foram os últimos a chegar. Foram 2.220 quilômetros de muito barro, areia e trechos de floresta sendo “*rasgados*.”

Alguns são os elementos semelhantes de natureza cinematográfica que constituem os filmes “*Coluna Norte*” e “*Amazônia vai ao encontro de Brasília*.”³³⁹ Assim como no curta institucional realizado para o governo JK, no documentário financiado pela Mercedes os “*pioneiros jovens do Oeste*” desbravavam uma floresta inóspita, “*um pesadelo cheio de duendes e ameaças*.” Neste sentido, “*a selva precisa ser substituída por uma arquitetura harmoniosa*.” O locutor deixava claro que não se tratava de uma viagem recreativa, mas sim uma viagem de posse. A ideia de sacrifício também esteve presente, assim como a figura de Kubitschek.

O *merchandising* pode ser encarado como o principal instrumento de diferenciação entre as duas produções. O símbolo da marca de carro não foi escolhido como a única forma de apresentação propagandística, o próprio nome “Mercedes Benz” apareceu frequentemente nas laterais dos caminhões e ônibus. A impressão de que apenas seus automotivos constituíam a caravana, que partia do norte, foi igualmente recorrente durante a exibição do curta. O objetivo pareceu ser convencer o público consumidor de que só os carros da marca alemã tinham competência no motor e capacidade de superação de obstáculos.

O problema maior, enfrentado por Manzon durante a realização de seus filmes, era incluir o nome de seu contratante sem desrespeitar as leis vigentes. Como já mencionado, no primeiro tópico deste capítulo, o decreto 30.179, de 1951 reafirmava o caráter educacional e o teor nacionalista dos complementos cinematográficos brasileiros.³⁴⁰ Por isso, publicidades pagas pelo setor privado não poderiam, em teoria, serem aceitas pela censura. Contudo, o cineasta francês conseguia transformar uma proposta substancialmente particular em um assunto de interesse nacional. Como discordar que um filme sobre a caravana para Brasília não era um tema de exaltação à potencialidade do país?

Como também comentado no tópico anterior, a legislação referente ao cinema brasileiro era pessimamente utilizada. A censura, como denunciado

³³⁹ *Amazônia vai ao encontro de Brasília*. Jean manzon Films/Atlântida. Op cit.

³⁴⁰ SIMIS, Anita. Op cit.

anteriormente neste capítulo por Moacir Fenelon³⁴¹, não atuava como deveria. A capacidade de burlar as normas existia; e, segundo Cardenuto³⁴², Manzon sabia driblar os órgãos de controle. Ele percebeu que não precisava respeitar completamente as regras para conseguir o certificado de exibição. A principal preocupação era a de não expor o desrespeito. Por isso, Manzon retirava o nome do contratante, dos créditos de produção, e adotava um discurso de defesa do “progresso da nação” na hora de montar a publicidade da empresa.

O (des) serviço governamental tornou-se uma garantia de circulação da imagem do cliente que, certamente, pagava mais caro pela produção de um filme.³⁴³

Miguel Pereira, na já citada coluna para o jornal *O Globo*³⁴⁴, comentou que Manzon falhara em seu plano de acobertar imagetivamente a sua clientela nos créditos finais: “(...) apesar de todas as tentativas de camuflar o patrocinador desses filmes curtos, ele sempre aparece em primeiro plano, deixando claras suas intenções comerciais.”³⁴⁵ Mas, ao que parece, tal sabotagem, na época, não foi denunciada. Isto porque, segundo Louzeiro, Manzon “(...) era um profissional competente e tinha muito cuidado com a sua imagem.”³⁴⁶ Ele precisava ser discreto a fim de não evidenciar a alta porcentagem de matéria paga presente nos complementos exibidos pelas cadeias de cinema.³⁴⁷

Na película “*Drama ao amanhecer*”³⁴⁸, a finalidade pareceu ser a divulgação da motocicleta “Vespa” (a primeira fabricada no Brasil). O documentário foi uma iniciativa da montadora carioca Panauto, em associação com a Piaggio italiana. Diferentemente da escolha estilística presente na “*Coluna Norte*”, nesse caso, Manzon optou por evidenciar o modelo automotivo apenas no final do filme. O personagem principal até apareceu percorrendo as ruas em cima

³⁴¹ **Jornal Diário de notícias.** Título: “*Nos bastidores do cinema nacional.*” Op cit.

³⁴² FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

³⁴³ IBID. P.19.

³⁴⁴ **Jornal O Globo.** Título: “*Amazônia – informação superficial.*” Op cit.

³⁴⁵ IBID. P.7.

³⁴⁶ LOUZEIRO, José. Op cit. P. 31.

³⁴⁷ Os exibidores chegaram a expressiva marca de 80% de divulgação de *shorts* comerciais patrocinados. Informação retirada de: **Jornal Correio da Manhã.** Título: “*Manzonbrás*”. Em: 15/08/1957. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=manzonbr%C3%A1s.

³⁴⁸ **Drama ao amanhecer.** Produção: Jean Manzon/ Atlântida. Imagens: Antônio Estevão. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi e Antonio Martinez. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iKdUC6bwiqQ>.

de uma motocicleta, mas ela não foi mostrada em um primeiro momento. O suspense foi desvendado diante da alegria do motociclista em não ter que enfrentar trânsito.

Outra característica que chamou a atenção neste curta foi a utilização de um ator na construção narrativa da história. O enredo, que tem início, meio e fim, contou um pouco da vida de um trabalhador cansado por conta da precariedade do transporte público. O personagem apareceu decepcionado em ter que enfrentar trens lotados para chegar ao trabalho; seu drama se refletia na falta de energia gerada pelo “*purgatório da cidade moderna*”. A “*dura marcha sobre o asfalto*”, além de provocar atrasos, também abalava a disposição daqueles que precisavam trabalhar. Por conta disso, o empregador também perdia: seus funcionários estavam desanimados já no começo do dia. Sobre a utilização de atores em filmes comerciais, Louzeiro afirma que Manzon:

(...) misturava atores desconhecidos na massa de figurantes, com e sem fala, a fim de que as cenas ganhassem uma naturalidade, ainda hoje difícil de ser alcançada nas melhores produções nacionais. (...) Dá para perceber, também, que, antes da rodada, atores e figurantes (no set) enfrentaram bons momentos de ensaio.³⁴⁹

No começo deste tópico, citou-se a preferência de Manzon em adotar um discurso conciliador entre patrões e empregados em seus filmes. Em o “*Drama ao amanhecer*”, esta questão se evidenciou quando a busca pelo melhoramento das relações de trabalho foi exercida por ambos os lados. O empregador - e seu “*espírito prático*” - auxiliou seu funcionário na aquisição da motocicleta. Em troca, ele se mostrou muito mais disposto e pontual; seu rendimento aumentou vertiginosamente. A harmonização precisava ser conquistada, visto que, as reivindicações dos empregados necessitavam ser suavizadas e incorporadas pelos patrões. Nas palavras de Jatobá:

para que o trabalhador não se envenene com confusas revoltas, é preciso que tenha direito ao ar puro que é de todos. Para que o trabalhador não se perca, é preciso que encontre o seu próprio espaço na sociedade. Esta sim é a mais grave programação dos dirigentes industriais de todos os países do mundo: a felicidade de quem trabalha.

³⁴⁹ LOUZEIRO, José. Op cit. P. 34.

O documentário também pode ser encarado como uma crítica à produção automotiva do Brasil. Caso houvesse carros e motos acessíveis a todos, o problema do transporte público poderia ser resolvido. Consequentemente, os trabalhadores ganhariam um acréscimo em qualidade de vida. No curta “*O bonde êsse eterno sofredor*”³⁵⁰, o protagonista foi o próprio bonde. A queixa maior referiu-se à quantidade, cada vez mais expressiva, de cidadãos que necessitavam de sua operacionalidade. “*O mais humilde dos serviços da população carioca é o que mais sofre.*” Segundo o filme, se tornaria necessário repensar a sua utilização enquanto um dos principais veículos de transporte de massas.

Manzon realizou um número considerável de filmes sobre a indústria automotiva e também sobre mobilidade urbana, a grande maioria financiada por empresas ligadas ao setor. Alguns deles são: “*A luta pelo transporte em São Paulo*” (1952); “*O Bandeirante de hoje*” (1958); “*Uma indústria que lidera o progresso*” (1959); “*Técnica, chave da economia*” (1959); “*Feiras*” (1961); “*Venceu o Brasil*” (1962).³⁵¹ Neste último³⁵², imagens sobre o início da instalação de fábricas de automóveis no país revelaram quais foram os primeiros carros aqui montados. Além disso, o documentário desvendou o processo de montagem de diversos modelos.

Seria errôneo pensar que Manzon, a partir dos anos de 1960, tenha começado a aceitar apenas encomendas da livre iniciativa privada. Prova disso fora um pedido recebido da Força Aérea Brasileira, em 1961. O filme “*Na tradição de Santos Dumont*”³⁵³ pretendeu relatar o esforço orquestrado pelos pilotos brasileiros, no que diz respeito à aviação civil - considerada “*agente do bem público*”. Para isso, um dos mecanismos de construção simbólica, pensado por Manzon, foi a associação entre as missões da FAB e as experiências bem-

³⁵⁰ **O bonde êsse eterno sofredor.** Produção: Jean Manzon/ Atlântida. Imagens: Antônio Estevão. Montagem: Claude Perrier. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1957. Disponível em: <http://www.acervojeanmanzon.com.br/>.

³⁵¹ Todos disponíveis em: www.youtube.com.br.

³⁵² **Venceu o Brasil.** Produção: Jean Manzon/Atlântida. Imagens: John Reichenheim. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas e Irene Soares. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EQYwu9uHk3Y>.

³⁵³ **Na tradição de Santos Dumont.** Produção: Jean Manzon./ Atlântida. Imagens: Equipe Jean Manzon. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noQ2tIOcKSM>.

sucedidas do “pai da aviação”. “Voar é criar vida. Voar é um transcendente serviço público feito ao Brasil e a todos os brasileiros.”

Imagens raras de Santos Dumont e do 14 Bis - além de um discurso do mesmo agradecendo a condecoração como “Gran Oficial da Legião de Honra”, na França – apareceram entrelaçadas à demonstração imagética das técnicas de combate realizadas pela Força Aérea Brasileira. A intenção pareceu ser indicar que a FAB não era apenas necessária como instrumento garantidor da soberania nacional, mas também estava comprometida em abastecer as partes mais confinadas do país. O transporte aéreo de comida e medicamentos, segundo o documentário, era uma das importantes missões da aviação civil brasileira.

Os índios reapareceram em mais um trabalho de Manzon. Logo foram apresentados como “pioneiros do oeste” e detentores do “socorro” fornecido pela FAB. O espírito de cooperação e harmonia entre aqueles que doavam seu tempo e seus esforços, a fim de verem realizar o progresso do país, com os habitantes locais, representou uma das tônicas do discurso. A solidariedade em tempos de paz transcendia, portanto, o interesse comercial, já que era o “caminho para a riqueza coletiva”. Por ser uma das principais nações aeronáuticas do mundo, segundo o filme, o Brasil possuía o dever de prestar serviços relevantes a seu povo.

Brasil: pátria do pai da aviação, a causa pública sempre serve como inspiração à aeronáutica. Essa é a mais válida homenagem que os brasileiros podem prestar à memória de Santos Dumont.³⁵⁴

Marcos Corrêa³⁵⁵ comenta que o principal ponto pensado nos curtas de Manzon referia-se à “educação do empresariado”. Apesar de eles serem exibidos nos grandes circuitos exibidores, o objetivo maior era destiná-los a plateias especializadas.³⁵⁶ O papel assumido pela iniciativa privada, no que diz respeito à condução nacional da política e da economia, precisava ser transmitido para todo o empresariado brasileiro. Já que, seria ele o responsável pelo afastamento de qualquer ameaça aos direitos de liberdade e propriedade. O engajamento do setor, neste sentido, garantiria a manutenção dos seus próprios bens e da democracia.

³⁵⁴ IBID.

³⁵⁵ CORRÊA, Marcos. Op cit.

³⁵⁶ No próximo capítulo, essa questão do direcionamento dos filmes a públicos mais específicos será comentada a partir da análise sobre os temas dos curtas ipesianos.

O avanço dos movimentos sociais seria uma grande ameaça, pois, poderia representar o avanço dos ideais comunistas. Os filmes, então, necessitariam conter imagens vinculadas aos potenciais riscos, surgidos a partir da não aliciação à causa conservadora. Para que garantias ao povo trabalhador pudessem continuar existindo, o discurso propagandístico manteve-se calcado na premissa de que todos deveriam assumir responsabilidades referentes ao desenvolvimento social. Neste sentido, a população também teria que desempenhar seu papel como fiscal das normas instauradas pelo poder público.

Portanto, na opinião de Corrêa, os documentários de Manzon, para a iniciativa privada, foram pensados como uma forma de difundir suas realizações e concepções de mundo para a sociedade e para o empresariado. A intencionalidade foi tentar criar uma imagem positiva de si mesmo. O autor acredita que a sintonia entre o cineasta e as empresas privadas existiu por conta da proximidade ideológica de ambos os projetos de nação. Isto significa dizer que os interesses particulares de seus contratantes eram semelhantes à própria percepção de Manzon enquanto defensor do progresso.

Essa questão será problematizada no capítulo seguinte, a partir da análise sobre como a relação entre o francês e os líderes ipesianos foi costurada.

No terceiro capítulo (4.1, 4.2, 4.3), as consequências que esta aproximação com a livre iniciativa acarretou para a carreira profissional de Manzon serão analisadas. Um dos focos de discussão se referirá à modelação de seu discurso ao projeto político do IPÊS. As mudanças e as manutenções de seu formato de construção cinematográfica serão debatidas, assim como os documentários financiados pelo instituto. Outro ponto importante, que será levado em consideração no capítulo seguinte, está relacionado às intencionalidades produtivas de Manzon e seu engajamento às causas ipesianas. Além disso, as contradições, inerentes ao seu sistema de trabalho, igualmente serão debatidas.

Manzon e IPÊS: sociedade, ativismo e ruptura

Antes de voltar à análise sobre a contribuição cinematográfica de Manzon para o setor privado, torna-se importante primeiro realizar uma contextualização política, econômica e social do período. Ao entender as particularidades e os conflitos vivenciados no início da década de 1960, a questão da sintonização de interesses entre o produtor e o empresariado nacional evidencia-se de forma mais compreensível. O tópico 4.1 se destinará à discussão sobre os elementos que possibilitaram o surgimento da campanha desestabilizadora contra o presidente João Goulart. A agência do IPÊS, nesse processo, se tornará instrumento de apreciação.

De início, os motivos que levaram ao surgimento de uma conspiração anti-governamental e do regime parlamentarista serão examinados. Em seguida, as intenções e habilidades políticas de Jango estarão sob julgamento, assim como, o radicalismo ideológico da época. Questionamentos sobre a inevitabilidade do golpe de 1964 também serão feitos a partir de uma discussão historiográfica sobre o tema. A atuação das cúpulas civil e militar durante a supressão do regime democrático estará sendo levada em consideração. Por fim, uma breve apresentação sobre o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais ponderará suas diretrizes, suas atividades e suas intencionalidades.

No tópico 4.2, a aproximação entre o IPÊS e Manzon se tornará o centro do debate. As trocas de correspondências e a relação constituída a partir da divulgação dos objetivos ipesianos serão elementos de análise em um primeiro momento. Em seguida, a transmissão da ideologia conservadora liberal do instituto para o universo cinematográfico passará a ser discutida, através de apreciações críticas dos filmes feitos pela Jean Manzon Films. Já no tópico 4.3, a conduta profissional de Manzon e seu papel de militância serão problematizados. As incoerências e contradições de seu discurso, e de seu modelo produtivo, igualmente se tornarão objetos centralizadores da discussão.

4.1.

Desestabilização, conspiração e golpe em 1964

Em 1961, os três ministros militares vetaram a posse do vice-presidente João Goulart, que estava em viagem oficial à China. O então presidente Jânio Quadros, de forma precipitada, renunciou ao cargo esperando mobilizações populares e políticas a seu favor (que, no caso, não aconteceram). Devido, sobretudo, às articulações promovidas pelo governador gaúcho, Leonel Brizola, rebeliões eclodiram contra o golpe de Estado, sensibilizando o III Exército no sul. Sem conseguir a adesão da maior parte da opinião pública, da mídia e da sociedade, os movimentos golpistas contra a posse de Jango surtiram pouco efeito.³⁵⁷

Segundo Flávio Tavares³⁵⁸, um acordo político acabou delimitando os poderes do Executivo. João Goulart assumiria, mas de forma restrita, submisso ao sistema parlamentarista de governo. Esse regime também ficou conhecido como “*solução de compromisso*” ou “*golpe branco*”. Argelina M. C. Figueiredo³⁵⁹ defende que o parlamentarismo nada mais foi do que um arranjo institucional que buscou favorecer as classes conservadoras. Durante este período, segundo Caio N. de Toledo³⁶⁰, crises de caráter econômico, financeiro, político e institucional eclodiram em consonância com o aumento da mobilização política das classes populares.

A fracassada tentativa de impedir a posse de Goulart deixou os setores golpistas desgastados, segundo Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes.³⁶¹ A ruptura institucional não se concretizou por não haver ambiente propício para tal. O golpe precisaria ser preparado, especialmente através de uma campanha desestabilizadora contra o governo. Tavares³⁶² afirma que os derrotados de 1961

³⁵⁷ TAVARES, Flávio. **1964 – O golpe**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

³⁵⁸ IBID.

³⁵⁹ FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. Democracia e reformas: a conciliação frustrada. In: TOLEDO, Caio Navarro de (org). **1964: visões críticas do golpe: democracia e reformas no populismo**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

³⁶⁰ TOLEDO, Caio Navarro de. A democracia populista golpeada. In: TOLEDO, Caio Navarro de (org). Op cit.

³⁶¹ FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964 – o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

³⁶² TAVARES, Flávio. Op cit.

passaram a se articular na surdina. O Coronel Golbery e Silva³⁶³, por exemplo, passou voluntariamente à reserva visando obter mais tempo livre e menos rigidez disciplinar e hierárquica para conspirar.

*Jânio fracassou em 1961, com a sua manobra de pernas curtas, mas deixou uma semente que iria germinar no golpe de 64.*³⁶⁴

Daniel Aarão Reis³⁶⁵ acredita que as direitas ficaram aturdidas depois do desastre da aventura golpista. Consequentemente, elas não tiveram disposição para reagir de imediato; a reorganização aconteceu de forma bem “*confusa, lenta e desorientada*”. O crescimento da oposição a Goulart ocorreu muito mais pelo desprezo ao modelo governamental do presidente do que pelo poder de coordenação das direitas. Estas, por apresentarem frentes consideravelmente heterogêneas, tentaram, a todo o custo, legitimar as posições favoráveis à intervenção militar. Reis explica que a principal organização política suprapartidária, de oposição ao presidente, a surgir nesse período, foi o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS).

Uma discussão sobre a importância da mobilização conspiratória nos preparativos do golpe de 1964 será feita mais a frente. Assim como o papel desempenhado pelo IPÊS nesse processo. Por ora, torna-se crucial destacar o forte período de instabilidade política e social que pendurou durante a vigência do parlamentarismo. O radicalismo ideológico, como consequência dos eventos mais marcantes ocorridos na Guerra Fria, fez surgir uma quantidade considerável de organizações de direita e de esquerda.³⁶⁶ A tensão entre grupos divergentes,

³⁶³ Teórico da direita liberal militar, responsável pela ideologização do pensamento da Escola Superior de Guerra (ESG). Foi ele quem redigira o manifesto dos ministros militares vetando a posse de Goulart. IBID. A “alma” do IPÊS, segundo Cordeiro de Farias. In: CAMARGO, Aspácia; GÓES, Walder de. **Diálogo com Cordeiro de Farias: Meio século de combate**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed, 2001.

³⁶⁴ GORENDER, Jacob. Era o golpe de 64 inevitável? In: TOLEDO, Caio Navarro de (org). Op cit. P. 112.

³⁶⁵ REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). **O golpe e a ditadura militar – quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: EDUSC, 2004. P. 33.

³⁶⁶ Alzira Alves de Abreu cita alguns destes grupos. De direita e extrema-direita: Movimento Anticomunismo (MAC), Tradição, Família e Propriedade (TFP), Grupo de Ação Patriótica (GAP), Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS) e Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD). Os de esquerda: PCdoB, Ação Popular (AP), Política Operária (Polop) e as ligas camponesas. In: ABREU, Alzira Alves de. “1964: a imprensa ajudou a derrubar o governo Goulart.” In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **João Goulart – entre a memória e a história**. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2006.

ideologicamente, chegou a se intensificar após a volta do presidencialismo em 1963.

Segundo Cordeiro de Farias³⁶⁷, em depoimento dado a Aspácia Camargo e Walder de Góes³⁶⁸, o parlamentarismo foi sabotado por Jango. O excesso de demissões e a subordinação às pressões de Brizola aumentaram o desejo de conspirar contra o presidente. Portanto, o que o general quis dizer foi que Goulart, e suas atitudes interventivas e desgostosas, foi o principal responsável pelo início da conspiração que resultou em sua deposição. As bases da atividade conspiratória já estavam, nesse sentido, estruturadas em 1962. Mas, foi apenas a partir de 1963, com a restauração do presidencialismo, que o movimento realmente se organizou.

Após a vitória do presidencialismo, João Goulart se sentiu seguro para colocar em prática seus projetos de governo; sendo o principal deles as reformas de base. Segundo Carlos Fico³⁶⁹, houve um erro de avaliação sobre a preferência dos brasileiros pelo fim do parlamentarismo. Por acreditar que aquela tinha sido uma vitória pessoal, Jango subestimou as forças sustentadoras de seu mandato. A coalizão antiparlamentarista não objetivava a restauração do presidencialismo por querer fortalecer o poder de Jango, mas sim tinha interesses clientelistas e eleitorais. Prova disso é que até mesmo os partidos de oposição fizeram campanha pela volta do regime.³⁷⁰

Rodrigo Patto Sá Motta³⁷¹ comenta que a direita apoiou Goulart no plebiscito, pois sabia que o presidente não era comunista. “*Goulart não era considerado ainda um aliado incondicional e irrecuperável da esquerda revolucionária.*”³⁷² Até aquele momento, apenas a extrema-direita e os grupos sociais conservadores encontravam-se mobilizados. Pela primeira vez Jango governaria sem restrições, portanto era necessário ainda esperar e lhe dar um voto de confiança. O apoio só seria contestado caso a esquerda radical assumisse o

³⁶⁷ “*Conspirador e insurreto desde 1924, era uma espécie de patriarca das revoltas militares nacionais.*” In: GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. P. 53; De comandante do III Exército em 1961 a conspirador e articulador do golpe de 1964. In: CAMARGO, Aspácia; GÓES, Walder de. Op cit.

³⁶⁸ IBID.

³⁶⁹ FICO, Carlos. **Além do golpe** – versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

³⁷⁰ FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. Op cit.

³⁷¹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. João Goulart e a mobilização anticomunista de 1961-1964. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). Op cit.

³⁷² IBID. P. 135.

círculo de poder. Toledo³⁷³, por sua vez, defende que a oposição ao reformismo janguista iniciou-se imediatamente após o plebiscito.

As reformas de base incluíam a agrária, a fiscal, a eleitoral, a bancária, entre outras. Goulart queria impedir uma convulsão social, mas para isso, precisava também do apoio do Congresso para aprová-las. Alguns setores nacionalistas, como alguns filiados do PSD e da UDN, tentavam frear as pretensões janguistas. Setores direitistas, como o IPÊS, o IBAD, a ADP, a Igreja e as Associações Femininas igualmente tentavam boicotar os planos reformistas. Ao mesmo tempo, as frentes de mobilização popular, como a FPN, CGT, as Ligas Camponesas e o PCB, declaravam que a reforma agrária seria feita na lei ou na marra.³⁷⁴

Mario Grynspan³⁷⁵, ao tratar especificamente da questão agrária, afirma que a necessidade de uma reforma nas áreas rurais brasileiras já era latente nos anos de 1940. As crescentes expulsões dos camponeses de algumas propriedades, e o consequente êxodo que se originou a partir disso, levaram ao surgimento das primeiras organizações camponesas. A reforma agrária viraria tema incontestável e essencial para o desenvolvimento do país. A partir da vitória do presidencialismo, a criação dos sindicatos rurais e do Estatuto do Trabalhador Rural proporcionaram o advento de recursos legais para a desapropriação de terras.

A política conciliatória de Jango surtiu efeito na economia. Seu ministro, Celso Furtado, ao anunciar o chamado “Plano Trienal”, tinha como objetivo harmonizar embates que se contradiziam socialmente; como por exemplo, os interesses dos patrões e dos empregados. Ao tentar combater o surto inflacionário e retomar as taxas de crescimento, o Plano Trienal se mostrou ineficiente: nenhuma das duas finalidades foi alcançada.³⁷⁶ Figueiredo³⁷⁷ afirma que o grande problema do plano econômico foi sugerir benefícios a longo prazo e sacrifícios imediatos. Além disso, Goulart não demonstrava um firme comprometimento em promover a sua execução.

³⁷³ TOLEDO, Caio Navarro de. Op cit.

³⁷⁴ IBID.

³⁷⁵ GRYNSZPAN, Mario. O período Jango e a questão agrária: luta política e afirmação de novos atores. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord). Op cit.

³⁷⁶ TOLEDO, Caio Navarro de. Op cit.

³⁷⁷ FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. **Democracia ou reformas?** Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

Mas, afinal, o que pretendia o presidente? A seguir haverá uma breve discussão historiográfica sobre os motivos que levaram à suspensão democrática no Brasil em 1964; e se ela poderia ou não ter sido evitada.³⁷⁸ O debate, rapidamente comentado no início do capítulo, sobre os grupos conspiratórios anti-Goulart, será retomado. Dessa vez, o foco recairá sob a campanha desestabilizadora, promovida, sobretudo, pelo IPÊS, e sua essencialidade na consolidação do golpe. De início, a atenção estará voltada para os indícios golpistas dados (ou não) por Goulart.

Na verdade, o presidente dava sinais dúbios de suas verdadeiras intenções, havendo forte suspeita de que ele estaria urdindo um golpe que lhe permitisse um segundo mandato, proibido pela Constituição.³⁷⁹

Mesmo emitindo esses “sinais”, Fico não acredita que Jango pretendia dar um golpe. Faltam evidências empíricas, isso sem considerar o anacronismo de tal análise. A leitura negativa que se faz do presidente mais teve a ver com a sua inabilidade administrativa e incompetência política do que com qualquer tentativa de “contragolpe preventivo”. Na área militar, em especial, Goulart mostrou ter pouquíssimo “jogo de cintura” ao provocar o aumento dos descontentamentos, mediante as transferências e promoções que realizava. Apesar de sua demagogia, Fico defende que é errôneo colocar toda a culpa da supressão do regime institucional sob Jango. Até porque:

(...) nunca houve na história brasileira um presidente da República que tenha enfrentado uma campanha externa de desestabilização tão grande como Goulart.³⁸⁰

Jacob Gorender³⁸¹ discorda desta visão de Fico, pois, acredita que Jango preparava-se para o continuísmo político. Portanto, para ele, a ideia do golpe não partiu apenas da direita, mas também da esquerda, especialmente após o comício da Central do Brasil. A campanha pelas reformas de base, neste sentido, seria utilizada para outro fim: era através dela que Goulart proclamaria sua

³⁷⁸ Considerando ser essa uma complexa e extensa discussão, a pretensão da pesquisa apenas se concentra em algumas argumentações de específicos autores.

³⁷⁹ FICO, Carlos. Op cit. P. 17.

³⁸⁰ FICO, Carlos. **O grande irmão** – da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. P. 75.

³⁸¹ GORENDER, Jacob. Op cit.

permanência no poder. Elio Gaspari³⁸² corrobora desta opinião ao relatar que a ruptura democrática incluía, inclusive, um sequestro do governador carioca Carlos Lacerda. “*Ao cultivar o choque com o Congresso, Goulart dava a impressão de que pretendia atropelar a sucessão (...).*”³⁸³

Toledo³⁸⁴ afirma que foram as ambiguidades e fraquezas pessoais de Goulart que culminaram em seu isolamento político. Tanto a direita quanto a esquerda encontravam-se temerárias diante das escolhas inequívocas do presidente, em especial sua tentativa de decretar estado de sítio.³⁸⁵ Ao mesmo tempo em que, os setores mais direitistas acreditavam que o golpe de Jango estaria sendo arquitetado através do seu “dispositivo militar”³⁸⁶, os esquerdistas, apesar de não romperem com o presidente, desconfiavam de seus propósitos. Segundo Gaspari³⁸⁷, o rompimento institucional de Goulart estava amparado nas bases sindicais e no seu pacote de reformas.

Em 13 de março de 1964, segundo Toledo³⁸⁸, houve uma guinada de Jango em direção aos apelos das classes populares. “*Convencido de que a direita golpista ‘fechava o cerco’, Jango começou a se voltar para a esquerda.*”³⁸⁹ Já Gorender³⁹⁰ vai dizer que esta virada aconteceu antes: em novembro de 1963. Foi a partir deste momento que o presidente, aliando-se ao PCB, começou a germinar uma pretensão golpista. No dia 31 de março, segundo Gaspari³⁹¹, houve um recuo dos conspiradores; o “dispositivo militar” de Goulart ainda era visto como crível. O presidente não deu nenhuma indicativa de que ambicionava realizar uma “*revolução*”.

O leque de mecanismos institucionais alternativos propostos no comício, ao limitar prerrogativas do Congresso, serviram apenas para exacerbar ainda mais as suspeitas já levantadas em relação às demandas por mudanças substantivas.³⁹²

³⁸² GASPARI, Elio. Op cit.

³⁸³ IBID. P. 49.

³⁸⁴ TOLEDO, Caio Navarro de. Op cit.

³⁸⁵ Rodrigo Motta comenta que nem mesmo o PTB o apoiou, por isso o presidente recuou e retirou o pedido. In: MOTTA, Rodrigo P. S. Op cit. Segundo Elio Gaspari, fora uma tentativa frustrada de golpe. Nem a esquerda o apoiou. In: GASPARI, Elio. Op cit.

³⁸⁶ Representou uma inédita lealdade dos quartéis. In: GASPARI, Elio. Op cit.

³⁸⁷ IBID.

³⁸⁸ TOLEDO, Caio Navarro de. Op cit.

³⁸⁹ IBID. P. 38.

³⁹⁰ GORENDER, Jacob. Op cit.

³⁹¹ GASPARI, Elio. Op cit.

³⁹² FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. **Democracia ou reformas?** Op cit. P. 181.

No comício do dia 13, segundo Alzira A. de Abreu³⁹³, foram declamados dois importantes decretos: um sobre a nacionalização das refinarias de petróleo particulares, e outro sobre a desapropriação de propriedades acima de 100 hectares. Esses projetos, somados a outros já anunciados, representaram o estopim que faltava para a unificação de várias correntes conspiratórias, civis e militares. O evento na Central do Brasil fez aumentar o temor relacionado à implantação de um regime comunista, em especial na classe média. *“Alguns setores sociais que até então se mantinham favoráveis às reformas, mudaram de posição, alinhando-se sob a bandeira do anticomunismo.”*³⁹⁴

Reis³⁹⁵ afirma que o golpe representou a vitória das direitas e dos movimentos conservadores, contra-reformistas e contra-revolucionários. O discurso de defesa da legalidade e da democracia, usado para impedir o continuísmo do mandato presidencial, dessa vez funcionou. A memória construída, a partir daí, segundo o autor, tentou incutir um caráter salvador e revolucionário ao golpe. Se em 1961 os golpistas haviam fracassado por conta da ausência de motivações legais, justificadas para depor um presidente, em 1964 o jogo tinha virado. Era o presidente quem pretendia dar o golpe, portanto, era preciso reagir.

O pequeno grupo de conspiradores em horário integral, tanto de militares quanto de empresários, já em plena ação, mas totalmente isolados em 1961, ao capturar a bandeira da legalidade em março de 1964, ampliou sua margem de ação e atraiu amplo apoio da opinião pública.³⁹⁶

Fico³⁹⁷ defende que João Goulart poderia ter evitado o golpe, ou pelo menos o controlado, visto que tinha posse do chamado “dispositivo militar”. Ao utilizá-lo, ele teria freado as intenções do general Mourão.³⁹⁸ A questão é que o presidente, segundo o autor, acreditava que era inútil resistir: era preciso tentar

³⁹³ ABREU, Alzira Alves de. Op cit.

³⁹⁴ IBID. P. 122.

³⁹⁵ REIS, Daniel Aarão. Op cit.

³⁹⁶ FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. Democracia e reformas: a conciliação frustrada. Op cit. P. 52.

³⁹⁷ FICO, Carlos. **Além do golpe...** Op cit.

³⁹⁸ Sobre o general Mourão, Cordeiro de Farias afirma que não havia confiança nele, uma vez que, poucos entendiam suas atitudes. Mourão possuía muitos desentendimentos com os conspiradores; acusava-os de esperar indefinidamente um momento oportuno que não chegava. In: CAMARGO, Aspácia; GÓES, Walder de. Op cit.

evitar uma guerra civil. Toledo³⁹⁹, por sua vez, vai dizer que as manifestações públicas anti-Goulart contribuíram consideravelmente para deixá-lo sem reação. O clima sociopolítico encontrava-se favorável à intervenção militar.

*“A própria direita se surpreendeu com a facilidade com que chegou ao poder.”*⁴⁰⁰ A esquerda mostrou-se incompreensivelmente passiva diante das frentes de ação militar no final de março. Figueiredo⁴⁰¹ afirma que, em 1964, era tarde demais para a consolidação de uma Frente Progressista, já que a cooperação entre os atores políticos não se apresentava como uma possibilidade viável. A coalizão pró-reforma (grupos de esquerda e nacionalistas), na visão da autora, possuía um baixo grau de organização. *“Mostravam também ceticismo com relação à força e à audácia da direita.”*⁴⁰²

Nelson Sodré possui uma versão diferente para a deposição de Jango. Para ele, o presidente *“(...) acabou sendo deposto não pelos seus defeitos, mas por suas qualidades e virtudes.”*⁴⁰³ O golpe poderia ter sido evitado, segundo ele, se as instituições brasileiras fossem democráticas e sólidas o suficiente. Já Gorender⁴⁰⁴ defende que os acontecimentos poderiam ter sido diferentes se a esquerda tivesse tido poder para intimidar a direita. Gaspari⁴⁰⁵ alerta para o imobilismo das forças conservadora, reacionária e esquerdista: a primeira não tinha propósitos para manter Goulart no poder, a segunda não sabia o que fazer depois de depô-lo e a terceira não tinha os meios para alterar o quadro.

Motta⁴⁰⁶ acredita que o fracasso de Jango consistiu na sua incapacidade de se equilibrar entre direita e esquerda, após a vitória do presidencialismo. Apesar do fracasso econômico (o Plano Trienal falhou), o autor defende que o fracasso político foi muito mais significativo para a deposição do presidente. Para ele, os focos da crise institucional foram: o temperamento de Brizola, a postura incisiva das esquerdas, a onda grevista e o Levante dos Marinheiros.⁴⁰⁷ O posicionamento

³⁹⁹ TOLEDO, Caio Navarro de. Op cit.

⁴⁰⁰ IBID. P. 41.

⁴⁰¹ FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. Democracia e reformas: a conciliação frustrada. Op cit.

⁴⁰² IBID. P. 52.

⁴⁰³ SODRÉ, Nelson Werneck. Era o golpe de 64 inevitável? In: TOLEDO, Caio Navarro de. Op cit. P. 104.

⁴⁰⁴ GORENDER, Jacob. Op cit.

⁴⁰⁵ GASPARI, Elio. Op cit.

⁴⁰⁶ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Op cit.

⁴⁰⁷ Segundo Argelina Figueiredo, Jango reverteu a ordem dada pelo ministro da Marinha de reprimir o movimento. Em seguida, anistiou os revoltosos e escolheu um novo ministro com o

de Goulart permaneceu obscuro; por isso, “(...) começaram a surgir apelos favoráveis à formação de uma frente reunindo todas as forças e grupos contrários à ‘comunização do país’.”⁴⁰⁸

Cordeiro de Farias⁴⁰⁹ afirma que o golpe ocorreu devido ao avanço do movimento conspiratório: a tensão teria chegado ao seu limite máximo em 30 de março. Entretanto, o general reitera que foi difícil convencer os chefes militares que não haviam se envolvido na conspiração. Neste sentido, a adesão foi feita apenas a partir das circunstâncias. Farias defende que Goulart foi o responsável pelo aumento das desconfianças nas Forças Armadas. Por isso que, para ele, a “revolução” eclodiu como uma manifestação defensiva da sociedade e do Exército, provocada pela decomposição de um governo já acéfalo. A opinião pública já se encontrava previamente preparada.

Farias, então, acredita que todos estavam envolvidos no processo conspiratório, portanto, não havia uma direção revolucionária e nem um núcleo articulado de Estado-Maior determinando o que deveria ser feito. O golpe foi espontâneo. Os militares assumiram a retaguarda, os civis foram a vanguarda e o empresariado paulista foi o financiador da campanha conspiratória. Os grupos, mesmo sem conseguirem se articular, entenderam que o alcance extremo da tolerância havia sido atingido. Sobre a participação do IPÊS neste processo, Farias explica que desconfiava de suas intenções. Para ele, suas propostas eram apenas alternativas ao programa de reformas do governo.

Outra linha de frente. Mas a cúpula militar que acompanhava Jango era infensa a tudo, tanto à conspiração quanto às idéias que se produziam fora do governo. Eram esquerdistas? Creio que não. Carreiristas em busca de promoção? Não sei definir. A verdade, porém, é que os comandos militares, em sua grande maioria, estavam no poder de gente ligado ao presidente.⁴¹⁰

Para Tavares: “A queda foi rápida, mas a conspiração foi longa.”⁴¹¹ Já Fico⁴¹² acredita ser importante separar o que foi a conspiração e o que foi a

apoio dos sindicalistas ligados ao CGT. In: FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. **Democracia ou reformas? ...** Op cit. Tal ação precipitou os acontecimentos. In: ABREU, Alzira A. Op cit.

⁴⁰⁸ IBID. P. 138.

⁴⁰⁹ CAMARGO, Aspácia; GÓES, Walder de. Op cit.

⁴¹⁰ IBID. P. 490.

⁴¹¹ TAVARES, Flávio. Op cit. P. 58.

⁴¹² FICO, Carlos. **O grande irmão...** Op cit.

campanha de desestabilização contra o governo. Grupos conservadores, como o empresariado, por exemplo, almejavam apenas desestabilizar Jango. Neste sentido, as premissas ideológicas pouco tinham a ver com as intencionalidades conspiratórias que derrubaram o presidente. Nem mesmo o IPÊS tinha como objetivo final a suspensão do regime democrático. “(...) o golpe não era a única opção para os que vinham patrocinando a campanha anti-Goulart.” ⁴¹³ A campanha foi bem organizada, e a conspiração muito desarticulada.

Por isso, Fico acredita que o golpe aconteceu contra a vontade dos que o tramavam. Isso significa dizer que a desestabilização feita pela propaganda ideológica, que mobilizou a classe média, não foi suficiente para depor o presidente. Nesse sentido, a iniciativa militar evidenciou-se mais eficaz em seus propósitos conspiratórios. René Armand Dreifuss⁴¹⁴ maximiza, por sua vez, a preparação da cúpula civil para uma esperada intervenção dos militares na política. Para esse autor, o “*esforço positivo*” da burguesia foi condição *sine qua non* para a supressão democrática.

O que ocorreu em abril de 1964 não foi um golpe militar conspirativo, mas sim o resultado de uma campanha política, ideológica e militar travada pela elite orgânica centrada no complexo IPES/IBAD. Tal campanha culminou em abril de 1964 com a ação militar, que se fez necessária para derrubar o Executivo e conter daí para a frente a participação da massa.⁴¹⁵

Figueiredo⁴¹⁶ acredita que, ao núcleo conspiratório original, fora se aglutinando outras forças anti-Goulart, especialmente no ano de 1964. Segundo ela, o golpe foi resultado da incapacidade de conciliação entre “democracia” e “reforma” – considerados conceitos antagônicos na década de 1960. A incompetência em encontrar uma solução institucional para essa questão deve ser encarada como a mola propulsora de todo o processo de desestabilização do governo Jango. Por isso, Figueiredo rebate a tese de Dreifuss ao afirmar que:

⁴¹³ IBID. P. 76.

⁴¹⁴ DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado** – Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

⁴¹⁵ IBID. P. 230.

⁴¹⁶ FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. Democracia e reformas: a conciliação frustrada. Op cit.

(...) o regime autoritário instalado em 1964 não foi o resultado de uma todo-poderosa conspiração direitista contra o governo Goulart nem, tampouco, a consequência inevitável de fatores estruturais, muitos dos quais já atuavam quando, em 1961, um golpe foi abortado.⁴¹⁷

Logo, para a autora, a conspiração foi uma condição necessária, mas não suficiente para a derrubada do presidente. Figueiredo também critica Dreifuss ao afirmar que o autor desconsidera outros fatores, que estavam além do alcance dos conspiradores, e contribuíram para o fim do governo constitucional. Elementos extrínsecos, como a situação econômica do país, foram negligenciados na sua tese. Outra repreensão feita por Figueiredo a Dreifuss refere-se ao papel da burguesia ao assumir a liderança do movimento conspiratório. Para ela, houve pouca interação e pouco comando unificado dentro deste setor social.⁴¹⁸

Sodré⁴¹⁹, por sua vez, afirma que o golpe ocorreu devido à resistência das velhas estruturas em relação às mudanças. A intensa preparação da mídia visava pregar as consequências advindas com as possíveis transformações sociais pensadas pelo governo. A inércia social é justificada pelo autor como a peça chave da aversão a qualquer tipo de avanço progressista. Gorender⁴²⁰ defende que a suspensão do regime democrático não foi acarretada pelo grau de articulação das forças anti-Goulart; nada funcionou de maneira preestabelecida. As causas foram outras:

As lutas internas, as desarticulações, as ambições de Brizola e de Jango e as vacilações do PCB, que se atrelou a Jango e a seu projeto de golpe por meio de Prestes e de Giocondo Dias – tudo isso debilitou a frente popular.⁴²¹

As Forças Armadas defendiam a não precipitação da ação golpista. Por isso, esperaram atitudes ilegais do presidente a fim de utilizá-las como justificativa para a suspensão democrática.⁴²² Para Sodré⁴²³, os militares foram manipulados e mobilizados pelos setores conservadores da política nacional.

⁴¹⁷ IBID. P. 48.

⁴¹⁸ FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. **Democracia ou reformas?** ... Op cit.

⁴¹⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. Op cit.

⁴²⁰ GORENDER, Jacob. Op cit.

⁴²¹ IBID. P. 115.

⁴²² FICO, Carlos. **Além do golpe...** Op cit.

⁴²³ SODRÉ, Nelson Werneck. Op cit.

Sendo assim, não partira deles a pretensão ao golpe. Gaspari⁴²⁴, por sua vez, comenta que a revolta dos sargentos⁴²⁵ e o discurso de Jango no Automóvel Clube⁴²⁶, no final de março, foram os fatores determinantes que provocaram a desestabilização das Forças Armadas. *“Haviam sido abaladas a disciplina e a hierarquia.”*⁴²⁷

Alzira Abreu⁴²⁸ correlaciona a derrubada do governo Goulart à divulgação do fantasma do comunismo pela imprensa. Com isso, a autora supervaloriza o papel dos veículos de comunicação que, constantemente, difundiam o medo na classe média. A pregação anticomunista, neste sentido, foi o fator aglutinador das forças contrárias a Jango e favoráveis ao golpe. Após o reatamento das relações diplomáticas com a União Soviética, as denúncias de ligação de Goulart com o comunismo se intensificaram, e os segmentos conspiratórios alastraram ainda mais as suas denúncias.

O anticomunismo foi usado para difundir o medo na classe média e para identificar as “reformas de base”, com a passagem do regime capitalista para o comunista. Os jornais, com maior ou menor ênfase, participavam da pregação anticomunista.⁴²⁹

Motta⁴³⁰ reconhece que há muitas divergências sobre os motivos que levaram ao golpe, mas defende que a ação dos conspiradores civis - em especial o papel desempenhado pelo IPÊS - fora de suma importância para o desenrolar dos acontecimentos. E, assim como Abreu, o autor acredita que o anticomunismo foi o principal argumento aglutinador dos setores de oposição. Com o alastramento da aversão ao comunismo, os setores mais moderados e heterogêneos se uniram em

⁴²⁴ GASPARI, Elio. Op cit.

⁴²⁵ Sobre a revolta: *“a rebelião foi promovida por cabos, sargentos e suboficiais da Aeronáutica e da Marinha, e motivada pela decisão do Supremo Tribunal Federal de reafirmar a inelegibilidade dos sargentos para os órgãos do Poder Legislativo, conforme previa a Constituição de 1946. (...) Os rebeldes ocuparam importantes prédios públicos da capital federal e fizeram prisioneiros o presidente da Câmara dos Deputados e um ministro do STF. A rebelião foi debelada no mesmo dia por contingentes do Exército. A rebelião dos suboficiais e a atitude de Goulart em relação à punição dos rebeldes, declarando seu apoio às reivindicações dos sargentos, sob o argumento de que elas faziam parte do programa de reformas do governo, levantaram a questão da disciplina militar e a desconfiança, entre os oficiais mais graduados das Forças Armadas, de que Goulart preparava um golpe para permanecer no poder.”* In: ABREU, Alzira Alves de. Op cit. P. 117.

⁴²⁶ Reunião realizada com os sargentos pró-governo. In: CAMARGO, Aspácia; GÓES, Walder de. Op cit.

⁴²⁷ GASPARI, Elio. Op cit. P. 91.

⁴²⁸ ABREU, Alzira Alves de. Op cit.

⁴²⁹ IBID. P. 110.

⁴³⁰ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Op cit.

uma frente que almejava combater a ameaça revolucionária. Contudo, em nenhum momento, esses grupos objetivaram o golpe como recurso final para a resolução dos problemas.

Como visto, variadas são as interpretações sobre as causas que levaram a eclosão do movimento golpista de 1964. Algumas valorizando o papel conspiratório desempenhado pelos militares, outras apreciando as entidades de organização civil e sua campanha psicossocial contra o presidente. De qualquer forma, a grande maioria das teses apresentadas não descarta o papel destabilizador desenvolvido pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Sua essencialidade para a consolidação do golpe poderia até ser melhor discutida, mas o intuito primordial consiste em apresentar essa organização, discutir seus propósitos e entender como eles foram colocados em prática.

Em 1959, o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) foi fundado e, anos depois, se tornaria o canal de transferência de fundos multinacionais⁴³¹ do IPÊS. Através da publicação de revistas e do uso de outros meios de comunicação, o IBAD objetivava divulgar mensagens fortemente anticomunistas. Segundo Ferreira e Gomes⁴³², o instituto também financiava campanhas de políticos conservadores (prática considerada ilegal), com o capital recebido de empresas privadas brasileiras e da CIA. Em 1963, uma CPI do Congresso condenou o IBAD por corrupção política e suas atividades foram encerradas. O IPÊS, entretanto, também investigado, foi absolvido.⁴³³

Apesar de ter sido criado formalmente em 1961, o IPÊS só começou a unificar os interesses do empresariado do Rio de Janeiro e de São Paulo em 1962. Durante todo esse período, a entidade arrecadou montantes advindos de grandes corporações americanas e de grupos privados nacionais. Com recursos financeiros disponíveis, o IPÊS conseguiu patrocinar um número considerável de atividades e instituições. Alguns sindicatos rurais e movimentos estudantis, por exemplo, receberam verbas. O principal intuito era disseminar, a partir das parceiras

⁴³¹ Entre as multinacionais cooperadoras: Shell, Esso, Bayer, IBM, Coca-Cola, Souza Cruz, General Motors. In: FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. Op cit.

⁴³² IBID.

⁴³³ Maria I. S. de Souza comenta que a política do IPÊS era mais agressiva do que a do IBAD, contudo, nada foi provado contra ele. A tática ipesiana era a utilização de contatos com entidades públicas em seu escritório em Brasília. O objetivo era pressionar projetos de lei que serviriam aos interesses da burguesia internacional. In: SOUZA, Maria Inêz Salgado de. **Os empresários e a educação** – o IPES e a política educacional após 1964. Petrópolis: Vozes, 1981.

costuradas com essas organizações, os valores do capitalismo, do livre mercado e do anticomunismo.⁴³⁴

Os dirigentes do IPÊS almejavam expor à sociedade brasileira os perigos ocasionados pela proliferação das ideias esquerdizantes no país. Para isso, utilizaram-se da mídia e da propaganda para publicizar seus valores e propostas de construção e desenvolvimento nacional. Jornais, programas de televisão e de rádio espalhavam o amplo material de divulgação e publicidade elaborado pelo instituto. Livros, cartilhas, manifestos e panfletos ipesianos, segundo Ferreira e Gomes⁴³⁵, também se disseminavam pelos quatro cantos do Brasil. Além dos empresários, membros do clero e militares igualmente se comprometeram a contribuir para esta campanha.

o “complexo IPES-IBAD” estabeleceu uma ampla e diversificada rede de aliados e se utilizou de vasta campanha publicitária, difundindo amplamente mensagens anticomunistas. O objetivo era convencer a sociedade brasileira de que ela estava em vias de perder valores como os da liberdade e democracia, pois Goulart tinha o objetivo precípua de comunizar o país.⁴³⁶

Para Motta⁴³⁷, o IPÊS e o IBAD, as entidades mais importantes e influentes da década de 1960, desempenharam o papel de introduzir a estruturação dos grupos anticomunistas recém surgidos. Filmes, encartes e palestras foram alguns dos elementos publicitários forjados para ascender o temor à esquerda. O autor comenta que alguns dos membros ipesianos chegaram até a estocar armas e fazer contatos na área militar. O serviço de informações incluía o acompanhamento dos passos de todos os inimigos esquerdistas. A cooperação IPÊS/IBAD ofereceu suporte ideológico e político, além de financeiro, a outras instituições que se comprometeram às mesmas causas.

Segundo Fico⁴³⁸, a campanha do IPÊS consistiu na promoção de atividades de propaganda política variada. Um dos principais elementos retóricos, utilizados por seus associados, versava na afirmação sobre a incompetência do governo e sua

⁴³⁴ FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. Op cit.

⁴³⁵ IBID.

⁴³⁶ IBID. P. 71.

⁴³⁷ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Op cit.

⁴³⁸ FICO, Carlos. **Além do golpe...** Op cit.

tendência esquerdista. Já para Figueiredo⁴³⁹, a comunidade empresarial ipesiana tinha como desígnio primordial a doutrinação política. Em 1963, a autora acredita que os líderes do instituto intensificaram seus movimentos conspiratórios, pois, se deram conta de que apenas a resistência intelectual não iria funcionar. Para isso, eles adotaram um mecanismo de doutrinação mais agressivo.

Tavares, além de nomear alguns membros do IPÊS⁴⁴⁰, defende que o instituto estabeleceu a ponte entre os conspiradores e a opinião pública. Segundo ele, a atuação ipesiana era “*subliminar*”, “*indireta*” e “*concreta*”, além de inteligente e com um alto grau de persuasão. A guerra psicossocial envolvia não apenas uma observação minuciosa sobre o caos político e econômico, mas também um ataque público e direto contra o governo. O raio de ação do IPÊS era, portanto, consideravelmente alto e específico. A propaganda ia penetrando nos quartéis e atingindo um número expressivo de oficiais. Era preciso a arregimentação de uma identidade ideológica comum.

Heloisa M. M. Starling⁴⁴¹ acredita que o IPÊS representou a união de alguns núcleos de caráter antipopular. A coalizão burguesa se estruturou por meio da força política da fração multinacional-associada. O alvo estratégico era derrubar Goulart e se estabelecer no poder, realizando seu projeto de classe. Sua sofisticada campanha, segundo a autora, procurou liquidar as forças sociais do bloco nacional-populista. Pode-se dizer que a face política ipesiana era dupla: ao mesmo tempo em que pesquisas socioeconômicas estavam sendo feitas, um veículo de transmissão informativa estava sendo operado paralelamente.

Apesar de se considerar um organismo dedicado à investigação sociológica, o IPÊS era uma sociedade secreta, um corpo fechado.⁴⁴² Mesmo sem obedecer à estrutura tradicional de um partido, considerando-se suprapartidário, o instituto agia como um.⁴⁴³ Os interesses das classes dominantes estavam em consonância e obediência a um único núcleo diretor. A ideia de promoção de uma “consciência” política passou a ser compartilhada pelas frações classistas. Nesse

⁴³⁹ FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. **Democracia ou reformas?** ... Op cit.

⁴⁴⁰ Glycon de Paiva era o mentor financeiro. O delegado de polícia Rubem Fonseca era o executivo-mor e redator de textos. O Coronel Golbery e Silva o ideológico e coordenador do pensamento ipesiano. In: TAVARES, Flávio. Op cit.

⁴⁴¹ STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Os senhores das gerais** – os novos inconfidentes e o golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1986. P. 43.

⁴⁴² TAVARES, Flávio. Op cit.

⁴⁴³ STARLING, Heloisa Maria Murgel. Op cit.

sentido, a entidade, disseminando seu material ideológico, cumpriu tal objetivo. “O IPES conseguiu refletir o heterogêneo universo empresarial.” ⁴⁴⁴

Maria I. S. de Souza⁴⁴⁵, por sua vez, vai dizer que mais do que consciência política, o IPÊS foi a instância máxima de representação da responsabilidade democrática do empresariado. Se antes de sua fundação, a elite empresarial se encontrava dividida e desinteressada - isto é, distante das políticas de desenvolvimento do país - em 1962, esse quadro começou a mudar. Através dos boletins mensais, instruções sobre o novo modelo de comportamento da classe, diante das ameaças ao regime capitalista e à empresa privada, eram publicadas. Contudo, Souza chama a atenção para o fato de que a população também deveria ser informada sobre os pontos de vista básicos do IPÊS.

Ainda segundo a autora, o instituto tomava medidas de caráter social, visto que a tomada de consciência dos problemas nacionais deveria ser realizada por todos os cidadãos. “A ênfase na função social da empresa constituiu uma idéia que vingou durante a crise brasileira que antecedeu 1964”. ⁴⁴⁶ A partir de seu material político-ideológico, o IPÊS não apenas apresentava quais eram esses problemas, mas também propunha soluções. As atividades educacionais, direcionadas à formação de convênios com instituições de ensino e com associações de operários, forjavam seu trabalho tendo em vista o bloqueio ao avanço das esquerdas.

A ação ideológica e social da “*elite orgânica*”, para Dreifuss⁴⁴⁷, estava calcada em dois estilos de doutrinação: geral e específica. A primeira estaria relacionada às decisões de caráter público e destinada a população. Feita através da mídia, seu objetivo era estimular percepções negativas do bloco popular nacional-reformista. Já a específica incutia mensagens direcionadas à instrução do bloco burguês; que, como dito, teria que tomar as rédeas da situação. Nesse caso, cursos político-econômicos eram ministrados, visto que se fazia necessária a formação de um denominador comum entre os associados do IPÊS.

Embora o bloco modernizante-conservador fosse incapaz de se impor por consenso na sociedade brasileira, ele, no entanto, era capaz, através de sua campanha ideológica, de

⁴⁴⁴ IBID. P. 69.

⁴⁴⁵ SOUZA, Maria Inêz Salgado de. Op cit.

⁴⁴⁶ IBID. P. 44.

⁴⁴⁷ DREIFUSS, René Armand. Op cit.

esvaziar uma boa parte do apoio do Executivo existente e reunir as classes médias contra o governo.⁴⁴⁸

Ferreira e Gomes⁴⁴⁹ relativizam o peso da propaganda midiática realizada pelo organismo. Diferentemente do que pensa Dreifuss, os autores afirmam que a manipulação da opinião pública não foi tão significativa, já que não encontrou ressonância suficiente. A mensagem, por mais agressiva e direta, precisava fazer sentido para os grupos sociais. *“Nada é mecânico e direto.”*⁴⁵⁰ Contudo, o material ideológico e político contra o Executivo - por ser organizado por uma sofisticada rede de perícia profissional, nos campos da comunicação e propaganda - acabou fazendo sentido para muitos. Principalmente quando exibido no cinema.⁴⁵¹

Nos capítulos anteriores foram discutidos temas como o poder de persuasão propagandística da sétima arte e a credibilidade alcançada pelos filmes de atualidades no Brasil. A questão da receptividade não representou um dos objetos de pesquisa; a intuição não fora discutir sobre como esses curtas eram encarados pelo público, mas sim o que representavam e quais eram as suas finalidades.⁴⁵² Dreifuss comenta que o IPÊS utilizou-se do cinema para bombardear informações e previsões deturpadoras aos espectadores. A guerra psicológica ipesiana envolvia uma gama considerável de elementos persuasivos e aterrorizantes.

No próximo tópico, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais se tornará o centro dos debates. A maneira pela qual o instituto traçou uma sociedade com a produtora Jean Manzon Films será avaliada. Os principais intuitos e caminhos percorridos por eles, no mundo do cinema publicitário, igualmente serão problematizados. Por fim, uma análise mais detalhada sobre os documentários será feita. Um dos objetivos do tópico também consistirá na avaliação sobre o engajamento político e os propósitos divulgadores de Manzon em relação ao IPÊS. Essa questão específica, entretanto, será mais bem trabalhada no tópico 4.3.

⁴⁴⁸ IBID. P. 259.

⁴⁴⁹ FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. Op cit.

⁴⁵⁰ IBID. P. 71.

⁴⁵¹ DREIFUSS, René Armand. Op cit.

⁴⁵² Isto significa dizer que esta pesquisa não focaliza na questão da receptividade dos filmes ipesianos, mas sim, na mensagem e no alcance de sua divulgação.

Além dos filmes, as cartas trocadas entre o líder ipesiano, Luís Cássio dos S. Werneck, e Manzon representarão as fontes centrais de apreciação neste momento. A carta de fundação do IPÊS revelará alguns elementos importantes e esclarecedores sobre a sua posição no instável jogo político do início da década de 1960. Assim como, desvendará as características de sua ideologia progressista liberal. O direcionamento dos curtas e sua capacidade de distribuição para todos os cantos do país representarão algumas das intencionalidades desta parte da pesquisa. Entender o alcance do material audiovisual ipesiano se tornará uma questão de central importância.

4.2.

O IPÊS: diretrizes fundadoras e parcerias

O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (Ipês) tomou como sigla o nome da árvore originária das matas da Bahia e do Espírito Santo, primeiro, porque, sem acento, Ipês resultava em um fonema sem imponência ou sonoridade. Segundo, por ser a árvore símbolo do País, o que caía como luva no exacerbado espírito nacionalista do grupo fundador da instituição, criada com o propósito de desestabilizar o governo João Goulart, o qual acusavam de estar prestes a implantar o comunismo no Brasil. Outra razão, essa carregada de simbologismo, por ser o ipê uma árvore resistente e que para florir perde as folhas. Na teoria, era o que pretendiam: derrubar o poder para fazer florir uma “nova” sociedade à imagem e semelhança dos seus realizadores. Burguesa e, acima de tudo, voltada para a defesa do capital.⁴⁵³

O IPÊS era uma organização ubíqua: sua direção e orientação encontravam-se divididas entre Rio e São Paulo. Havia ainda os contatos e as colaborações com os IPÊS regionais. Sobre sua composição, Maria I. S. de Souza⁴⁵⁴ afirma que qualquer pessoa física ou jurídica, aprovada pela diretoria, poderia compor seu grupo de integrantes. Em seus cursos sobre “atualidades brasileiras”, novos associados eram recrutados a partir das campanhas de integração. Através de seus boletins mensais, todos tinham acesso às disposições estatutárias do instituto. A direção dos grupos operacionais, fluminense e paulista,

⁴⁵³ ASSIS, Denise. Op cit. P. 13.

⁴⁵⁴ SOUZA, Maria I. S. de. Op cit.

contava com um conselho orientador, uma comissão diretora e um comitê executivo.⁴⁵⁵

A instituição chamada Ipes, dirigida por Golbery do Couto e Silva – general da reserva-, reunia grupos de intelectuais para examinar fatos da conjuntura e preparar, eventualmente, as medidas econômicas de um futuro governo direitista.⁴⁵⁶

Em sua carta de definição de atitudes⁴⁵⁷, “(...) a mais poderosa agremiação civil existente no País nos últimos tempos (...)”⁴⁵⁸ relatou algumas de suas principais recomendações e diretrizes. O propósito ipesiano de fundação poderia ser resumido em quatro objetivos: aceleração do desenvolvimento do país, asseguração de uma melhor distribuição de renda nacional, elevação do padrão de vida do povo e preservação da unidade nacional a partir da integração com as regiões menos desenvolvidas. Autodenominada uma “*sociedade civil sem fins lucrativos*”, o IPÊS declarava que sua finalidade era a “*educação cultural, moral e cívica dos indivíduos.*”⁴⁵⁹

Destinada a “*ver, julgar e agir*”, a instituição se propunha apresentar “soluções democráticas” para os principais problemas nacionais.⁴⁶⁰ A audácia de ser a responsável pela formação de uma opinião pública, considerada “legítima”, era assumida por seus ideólogos. Para Assis⁴⁶¹, essa busca por um consenso social tinha apenas uma intenção: a formação de um governo paralelo que substituiria o do presidente Goulart. Por isso, o IPÊS conclamava o empresariado a assumir responsabilidades na vida pública. Todos deveriam estar comprometidos a auxiliar no desenvolvimento econômico e social brasileiro.

O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais é uma iniciativa de empresários brasileiros, com a participação de

⁴⁵⁵O comitê executivo dividia-se nessas áreas: divulgação, educacional, sindical, obras sociais, econômico, levantamento da conjuntura, estudos, editorial, integração e escritório de advocacia. IBID.

⁴⁵⁶ GORENDER, Jacob. Op cit. P. 112.

⁴⁵⁷ **O que é o IPES.** Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo nacional: www.sian.an.gov.br.

⁴⁵⁸ ASSIS, Denise. Op cit. P. 21.

⁴⁵⁹ **O que é o IPES.** Op cit.

⁴⁶⁰ Eram eles: transportes (setores ferroviário, marítimo e rodoviário); agricultura (estrutura ainda feudal); educação (alto analfabetismo); áreas subdesenvolvidas (Nordeste atrasado); economia e finanças (desequilíbrio orçamentário); inflação (gera tensão social); desníveis sociais (contraste interior x cidades); habitação popular (déficit de moradias); saúde pública (rede hospitalar deficiente); infra-estrutura (serviços públicos deficientes). IBID.

⁴⁶¹ ASSIS, Denise. Op cit. P. 23.

profissionais liberais, reunidos numa entidade apolítica pela vontade de encontrar, com a soma de suas experiências, soluções nacionais para os problemas brasileiros.⁴⁶²

Tendo como princípios básicos fundadores a encíclica *Mater et Magistra* e a ata da “Aliança para o Progresso”, a proposta inicial ipesiana era ser “*livre de distorções propostas pela esquerda e pela direita.*”⁴⁶³ A dicotomia ideológica só atrapalharia o progresso nacional e a luta contra o subdesenvolvimento. Sempre batendo na tecla da importância da consolidação da democracia - como forma de garantir a aplicação das soluções para os problemas -, o IPÊS afirmava que os conflitos de natureza política dificultavam o estabelecimento da união e da liberdade no país.

De fato, ao analisar as plataformas de norteammento das sugestões ipesianas, seria errôneo apontar, infalivelmente, qual era o seu real interesse político. Se atualmente pode-se dizer que o IPÊS se encontrava à direita no jogo de poder, estruturado nos anos de 1960, sua carta de fundação poderia ser facilmente utilizada por qualquer candidato de esquerda naquela época.⁴⁶⁴ As preocupações sociais, o desejo pela elevação do nível de vida da população, e a luta pelo oferecimento de melhores oportunidades de trabalho foram algumas das diretrizes assumidas pelo instituto.⁴⁶⁵

Para a concretização de tais objetivos, o IPÊS se propõe a lutar, a fim de manter no Brasil um clima em que a liberdade e as instituições de democracia representativa assegurem as melhores condições para satisfazer, entre outros, os anseios de trabalho, teto, propriedade, escola e saúde do povo brasileiro.⁴⁶⁶

A entidade se comprometia a ser o órgão orientador das políticas governamentais. Contudo, para Assis⁴⁶⁷, não havia nenhum interesse em garantir os princípios democráticos - sua preocupação era única e exclusivamente o

⁴⁶² **O que é o IPES.** Op cit.

⁴⁶³ IBID.

⁴⁶⁴ ASSIS, Denise. Op cit.

⁴⁶⁵ Em sua carta de fundação, o IPÊS enumerou outros objetivos: busca por uma política monetária e fiscal para defender o poder aquisitivo do povo; por uma remuneração justa do trabalho; por programas de reforma agrária; pela resolução do problema do analfabetismo; por programas de saneamento; pela cooperação científica, técnica e econômica com os países mais adiantados. In: **O que é o IPES.** Op cit.

⁴⁶⁶ IBID.

⁴⁶⁷ ASSIS, Denise. Op cit.

capital. Em seu postulado, o IPÊS deixava claro que o Brasil teria que se desenvolver em diferentes campos para impedir o aumento da tensão social. O medo, nesse caso, era gerado pela possibilidade de crescimento no número dos “demagogos” e “agitadores” no seio da sociedade. Desta forma, as reais “preocupações sociais” estariam relacionadas apenas à tentativa de impedir a subversão da população (influenciada por esses “agitadores”).⁴⁶⁸

Maria M. M. Starling⁴⁶⁹ acredita que a preocupação central ipesiana era com o alargamento da participação popular no processo político brasileiro. Por isso, a tentativa de conscientização do setor empresarial se fazia tão urgente: seria através dela que partiria a “(...) *necessidade de vir a liderar as transformações que a sociedade reclama(va)*.”⁴⁷⁰ Na opinião de Souza⁴⁷¹, o IPÊS buscou, constantemente, se identificar com os anseios populares, preservar a ordem capitalista e apoiar as reformas pautadas pelos princípios democráticos. Seus principais corolários eram: fortalecimento da livre empresa, da iniciativa individual e a privatização dos instrumentos de produção.⁴⁷²

Dreifuss⁴⁷³ afirma que o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais era um catalisador estratégico; já que, procurava ser discreto em suas atividades. A ação por trás dos bastidores mantinha-o fora da notoriedade política e lhe oferecia uma posição de inatacabilidade. Outras agências ligadas ao IPÊS, como por exemplo, IBAD e ADEP, acabavam ficando com a responsabilidade pelas campanhas anti-governamentais. Por conta disso, o instituto conseguia promover suas modalidades de ação com mais liberdade e clarividência. A mídia serviu como um importante canal de divulgação e persuasão das percepções ipesianas.

O relacionamento com companhias de publicidade, agências de notícia, canais televisivos e órgãos da imprensa auxiliou no processo de manipulação da opinião pública. Dreifuss explica que a propaganda do IPÊS era “*deturpadora*”, “*factual*” e, muitas das vezes, distorcida da realidade. Algumas publicações, inclusive, chegavam ao ponto de serem consideradas mentiras deslavadas ou

⁴⁶⁸ Uma dessas “preocupações sociais” refere-se à questão agrária brasileira, segundo Motta. O IPÊS apoiou a proposta de reforma de Jango, pois acreditava que eliminando a causa, impediria os efeitos. Isto é, com a reforma agrária, o discurso revolucionário se esvaziaria. In: MOTTA, Rodrigo P. S. Op cit.

⁴⁶⁹ STARLING, Heloisa M. M. Op cit.

⁴⁷⁰ SOUZA, Maria I. S. de. Op cit. P. 37.

⁴⁷¹ IBID.

⁴⁷² IBID. P. 40.

⁴⁷³ DREIFUSS, René Armand. Op cit.

ficcionais. Assis⁴⁷⁴ defende que a guerra psicológica propagandística funcionava através de um consistente esquema de doações. Ensaístas, escritores, personalidades literárias e intelectuais, por exemplo, foram usados como fontes de patrocínio velado.

A fim de garantir a divulgação de seus preceitos ideológicos e alternativas políticas de governo, o IPÊS se dedicou, especialmente, a uma atividade fundamental: a realização de filmes. Como abordado no primeiro capítulo, os jornais de tela, ou filmes atualidades, já eram exibidos obrigatoriamente no circuito comercial desde os anos de 1930. Neste sentido, a entidade utilizou-se do truste previamente montado por cadeias de cinemas para realizar sua *“arregimentação psicossocial.”* Desta forma, *“(...) o IPÊS inundou o país com material gratuito, de excelente nível técnico, com imagens e narração convincentes (...).”*⁴⁷⁵

Exibir curtas institucionais, antes do filmes principais, não representou nenhuma novidade para o universo cinematográfico brasileiro. Os espectadores já estavam acostumados ao modelo de abordagem e direcionamento desses *shorts*. O ineditismo pensado pelo IPÊS consistiu na ampliação do alcance de seus documentários: setores das classes populares, com pouca escolaridade, os assistiriam. Mas de que forma? A estratégia pensada consistia na projeção audiovisual em caminhões abertos e ônibus com chassis especiais. Filmes ipesianos eram passados em favelas, bairros pobres e no interior dos estados.⁴⁷⁶

Mas se a linguagem do jornalismo da tela era largamente aceita nos grandes centros urbanos do país – com enorme interação com o público, que concordava ou discordava do narrador, aplaudindo ou vaiando -, sua ação nas áreas mais pobres do país, com forte dose de analfabetismo e sem qualquer capacidade crítica, foi decisiva.⁴⁷⁷

Desta forma, o chamado “cinema ambulante” chegava para todos, assim como as mensagens específicas sobre a ideologia empresarial e os perigos do comunismo. Nas fábricas, nas Forças Armadas, nos grêmios estudantis, a série de filmes do IPÊS arrematava “mentes e corações”, graças às altas contribuições financeiras das empresas parceiras. O arranjo com os donos de cinemas e

⁴⁷⁴ ASSIS, Denise. Op cit.

⁴⁷⁵ TAVARES, Flávio. Op cit. P. 61 e 62.

⁴⁷⁶ DREIFUSS, René Armand. Op cit.

⁴⁷⁷ ASSIS, Denise. Op cit. P. 25.

organizações subsidiárias, como o Serviço Social da Indústria (SEI), possibilitou o alargamento desta empreitada. Em seções regulares ou especiais, na televisão⁴⁷⁸ ou no cinema, as fitas ipesianas eram transmitidas visando a cooptação e formação de quadros para as causas que defendia.

As atividades do instituto pareciam ser desinteressadas e cívicas, mas os convênios com agremiações universitárias e sindicais mostravam que havia outros interesses. A capacitação de líderes, através da adoção de uma política de subvenção econômica, por exemplo, comprovava que os investimentos tinham finalidades específicas. O IPÊS também patrocinava gráficas e editoras, visto que, *“era preciso alimentar a propaganda com farto material impresso. Essas doações eram verdadeiros negócios de pai para filho.”*⁴⁷⁹

Como já discutido no capítulo anterior, o grupo Severiano Ribeiro era o detentor do maior truste cinematográfico do Brasil. Por isso, durante a escolha das produtoras responsáveis pela elaboração fílmica, os líderes ipesianos - como Glycon de Paiva⁴⁸⁰, José Rubem Fonseca⁴⁸¹ e Luís Cássio dos Santos Werneck⁴⁸² – esperavam garantias de acordo para com esta empresa exibidora. A opção pela Jean Manzon Films ocorreu muito por conta da parceria já existente entre o cineasta francês e o grupo. Contudo, não dá para desconsiderar o reconhecimento adquirido previamente por Manzon. Nos anos de 1960, era ele *“o maior produtor de documentários comerciais do Brasil.”*⁴⁸³

No dia 14 de dezembro de 1961, uma carta de Werneck⁴⁸⁴ à Manzon deixava claro, em seu término, que havia o interesse na distribuição completa para todo o território nacional. O IPÊS, portanto, esperava receber uma garantia de exibição para todos os circuitos cinematográficos, e, por isso, contava com a interferência do produtor. Além do mais, o instituto solicitava que esse pedido fosse incluído no valor final do orçamento. Na carta resposta do dia 3 de fevereiro

⁴⁷⁸ Através do programa *“Atualidades populares”* de Silveira Sampaio. In: DREIFUSS, René Armand. Op cit.

⁴⁷⁹ ASSIS, Denise. Op cit. P. 50.

⁴⁸⁰ Vice-presidente do IPÊS. Ajudou a fundar a instituição junto com o general Golbery do Couto e Silva.

⁴⁸¹ Membro da Comissão Diretora e secretário do Comitê Executivo do IPÊS.

⁴⁸² Membro dos conselhos orientador e fiscal.

⁴⁸³ ASSIS, Denise. Op cit. P. 50.

⁴⁸⁴ **À Jean Manzon Films S/A.** Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. São Paulo: 14/12/1961. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo nacional: www.sian.an.gov.br.

de 1962⁴⁸⁵, Manzon afirmava que não daria para calcular um preço exato de produção para cada filme, por conta da diversidade dos temas propostos⁴⁸⁶, contudo, assegurava sua total distribuição:

Garantimos, gratuitamente e com exclusividade a exibição do documentário em todo o Brasil, pela rede 'Luis Severiano Ribeiro Jr., U.C.B., a Atlântida', que atinge em média 15 milhões de telespectadores, mediante o fornecimento, por V.Sas. de 19 (dezenove) cópias em 35 mm.⁴⁸⁷

A carta-convite⁴⁸⁸ do IPÊS exigia pressa para a confecção dos filmes. O pronunciamento foi considerado “urgente” por Werneck, sendo que a sua execução deveria ser “imediate”. Além da solicitação de um esboço prévio sobre o programa, que teria que ser lançado por Manzon, o documento também garantia liberdade para o cineasta desenvolver os temas que achasse convenientes. Portanto, havia, de fato, uma confiança significativa na competência profissional e artística do francês, assim como, um conhecimento prévio sobre o modelo cinematográfico e os elementos utilizados por ele em outras produções.

Os conteúdos que deveriam ser trabalhados nos filmes eram: 1) Natureza histórica: origens e formação étnica e geográfica de diferentes povos. Estabelecendo as diferenças entre regimes democráticos e autoritários.⁴⁸⁹ 2) Descobrimentos e conquistas: formação dos grandes impérios. A chegada da civilização nas terras atrasadas.⁴⁹⁰ 3) Social positiva: realizações alcançadas pelo

⁴⁸⁵ **Ao Dr. João Batista Leopoldo Figueiredo. Presidente do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais.** Produzido por: Jean Manzon. São Paulo: 03/02/1962 Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo nacional: www.sian.an.gov.br.

⁴⁸⁶ Além, segundo Manzon, das exigências técnicas e responsabilidades artísticas de cada um. O preço médio seria de 2 milhões de cruzeiros (cada filme). E o preço das cópias seria de 18 mil cruzeiros. IBID.

⁴⁸⁷ IBID.

⁴⁸⁸ Para Cardenuto, tal correspondência era também um manifesto de intenções. Werneck almejava divulgar o ideário ipesiano utilizando-se da concepção utilitária e intervencionista do cinema. In: FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

⁴⁸⁹ Países a serem estudados: Hungria, Polônia, Rumania, Estônia, Letônia, Lituania, Alemanha, Tchecoslováquia, Iugoslávia, Finlândia, Albânia, Ucrânia, Mongólia, Coreia, Geórgia, Tibet, Ilhas Kurilas e Sacalina, Tannu Tuva, Vietnam, Laos, Cuba e Rússia. Elementos a serem destacados: pressão policial e militar, falta de liberdade, derrocada dos símbolos nacionais, submissão ao poder estrangeiro, negação dos direitos a greve, ou a qualquer outro direito público ou civil. Ausência de vida democrática, farsa eleitoral, imposição partidária.

⁴⁹⁰ Países a serem estudados: França, Portugal, Espanha e Inglaterra. Foco: movimentos armados representando as conquistas das nações formadas, independentes, desenvolvidas. Realce especial: revolução russa: espírito de domínio permaneceu igual na fase Tzarista e na fase atual.

Brasil em vários setores de desenvolvimento social.⁴⁹¹ 4) Social negativa: aspectos negativos da marinha mercante, setor ferroviário e portuário. O problema das autarquias.⁴⁹² Werneck reiterava as propostas ipesianas relacionadas à função social⁴⁹³ pretendida pelos documentários:

A ideia principal é desenvolver o civismo, a noção de Pátria, de obrigação social, de respeito e de dedicação ao País. De independência com relação a terceiros e de intransigente defesa da Nação. Demonstrar que, o Patriotismo nada tem a ver com o nacionalismo existente e que o Brasil somente poderá prosseguir em seu caminho de progresso e ascensão, dentro da liberdade, da democracia, do respeito aos direitos alheios.⁴⁹⁴

Mais de um mês depois, Manzon enviou sua resposta concordando com os termos da proposta. Já informado sobre as diretrizes orientadoras do IPÊS, em sua carta⁴⁹⁵ enfatizou a competência do instituto em definir os rumos do seu trabalho. Segundo ele, antes de realizar os filmes recorreria aos estudos e às pesquisas solucionadoras dos problemas nacionais, realizados pelos ipesianos, a fim de garantir uma melhor apresentação final. Em sintonia com os princípios norteadores do IPÊS, Manzon citou a Encíclica Papal *Mater et Magistra* e a ata “Aliança para o Progresso”. Ao finalizar, ele ainda mencionou os ganhos adquiridos a partir desta parceria.

O IPES 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 em favor das teses defendidas pelo IPES.⁴⁹⁶

O produtor ofereceu 23 sugestões a serem desenvolvidas em seus documentários. De natureza educacional, temas ligados à importância da

⁴⁹¹ Destacar: progresso do povo brasileiro, melhorias no nível de vida; o que foi conquistado no terreno da casa própria, da propriedade em geral. O fato dos salários estarem maiores, os operários mais especializados, subindo na escala social dentro da mais ampla liberdade, da democracia.

⁴⁹² Sobre as autarquias, institutos de previdência social e sindicatos: descalabro reinante em tais setores. Péssima administração dos dinheiros, públicos, da demagogia, dos interesses eleitoreiros.

⁴⁹³ Segundo Souza, essa premissa de possuir uma “função social” só vingou durante a crise dos anos de 1960. In: SOUZA, Maria I. S. de. Op cit.

⁴⁹⁴ À Jean Manzon Films S/A. Op cit.

⁴⁹⁵ Ao Dr. João Batista Leopoldo Figueiredo. Presidente do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Op cit. Sua carta-resposta, para Cardenuto, era um panfleto publicitário. In: FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

⁴⁹⁶ Ao Dr. João Batista Leopoldo Figueiredo. Presidente do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Op cit.

dedicação estudantil, ao problema do analfabetismo e à precariedade de vida dos professores deveriam estar presentes em seu projeto. No campo político-econômico, conteúdos relacionados à questão agrária, à reforma tributária, à lei de remessa de lucros e ao problema eleitoral permeariam o foco de análise de determinados curtos. Além disso, haveria assuntos de caráter nacional a serem mencionados, como: “*aparece uma nova idéia no Brasil*”⁴⁹⁷ e “*o potencial humano da nação*”.

Questões de cunho social, como a dificuldade de obtenção da casa própria, a necessidade de formação cívica dos jovens e o direito de igualdade e oportunidade a todos os cidadãos, também apareceram na seção sugestiva da carta. As demandas grevistas e a capacidade de reorganização do sindicalismo brasileiro seriam igualmente temas a serem trabalhados cinematograficamente. Outras recomendações de Manzon incluíam: relatórios sobre o transporte marítimo, a facilidade de exploração de jazidas de minérios, a integração entre as regiões subdesenvolvidas com outras mais desenvolvidas e o controle da minoria subversiva do país.

Em uma sugestão intitulada “*os amigos do totalitarismo*”, males como a miséria e a doença foram responsabilizados pela supressão da democracia em algumas nações. Por isso, precisariam ser combatidos no Brasil. Outro fator que poderia contribuir para a “*anti-democracia*”, na visão de Manzon, era o personalismo. O cidadão brasileiro, em vez de votar em ideias, votava em homens. E isso era um perigo. A “*inestimável*” contribuição do capital estrangeiro e do imigrante para o desenvolvimento nacional foi também encarada como um tema essencial, visto que os fundos ipesianos dependiam de tal ajuda financeira do exterior.

As últimas recomendações da carta ainda trataram sobre a necessidade de participação da sociedade na vida política e sobre as diferenças entre os sistemas parlamentarista e presidencialista. Portanto, além de informativo, o conteúdo sobre “*ação política*” igualmente objetivava convocar os brasileiros a colaborar pelo país. A “*relação entre empregados e empregadores*”, temática como já vista

⁴⁹⁷ Essa nova ideia representava uma crítica à desmoralização das instituições democráticas, de forma a combater a demagogia política. Neste sentido, a união dos homens responsáveis e o respeito às ideias que o IPÊS defendia seriam as soluções para superar tal realidade.

presente em algumas produções de Manzon, reapareceu em sua carta-resposta ao IPÊS. A integração dos trabalhadores nas empresas e a essencialidade de uma remuneração justa e crescente a eles representavam um dos elementos da prática de democracia social.

Finalizando seu raciocínio, o produtor afirmou que: *a “Jean Manzon Films se constitui um escritório de advocacia, especializada na defesa de causas ou problemas de toda a natureza.”* Interessante perceber que essa frase seria posteriormente dita por Manzon, em uma entrevista mencionada no capítulo anterior.⁴⁹⁸ Sem dúvida, o comprometimento do francês, para com as causas que ele “abraçava”, existia. Contudo, como poderá ser avaliado mais adiante, o fato de sua defesa ser de “*toda natureza*” expandia o seu campo de atuação. Um bom “advogado” como Manzon empenhava-se em se interar e assumir para si as razões que concordava em propagar, mas não se limitava a elas.

Em sintonia com o modelo de doutrinação do IPÊS⁴⁹⁹, os serviços oferecidos pela produtora seguiam quatro propósitos: filmes para orientar plateias especiais, para treinamento de operários e técnicos, para nortear a opinião pública e para serem exibidos no exterior. A Jean Manzon Films se empenhava também em cumprir os prazos, atender as demandas do cliente e ser fiel aos textos que recebia, incorporando-os à narração nos curtas. A ideologia progressista e liberal ipesiana seria respeitada e prontamente inserida na lógica de montagem cinematográfica. Analisando especialmente cada produção, torna-se mais perceptível a harmonia entre os parceiros.

(...) Jean Manzon, cujos filmes eram exibidos e reconhecidos pela censura oficial do governo como “complemento educacional”, legitimava o discurso falacioso do Ipês como uma organização de patrióticos empresários preocupados em pesquisar soluções democráticas para a crise da sociedade brasileira: os documentários por eles realizados, anticomunistas e com ácidas críticas ao setor público, foram levados às telas e à televisão como material de conteúdo educativo.⁵⁰⁰

O IPÊS, segundo Marcos Corrêa⁵⁰¹, pautou-se pela utilização dos moldes dos filmes documentários pré-estruturados pelo Estado. Entretanto, ao contrário

⁴⁹⁸ **Jornal Folha de São Paulo.** Título “*Profissão otmistá.*” Op cit.

⁴⁹⁹ Específica e geral. In: DREIFUSS, René Armand. Op cit.

⁵⁰⁰ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit. P. 52.

⁵⁰¹ CORRÊA, Marcos. Op cit.

da tática utilizada por políticos, a intervenção ipesiana no cinema não ocorreu de forma direta e coercitiva. O que de fato aconteceu foi que a competência administrativa e financeira da iniciativa privada substituiu a incompetência estatal. As produções ficaram sob a responsabilidade do IPÊS paulista, em especial sob a direção do Grupo de Opinião Pública.⁵⁰² O orçamento final, segundo Dreifuss⁵⁰³, foi de 45 milhões de cruzeiros.

Os primeiros documentários a ficarem prontos foram: “*Portos paráliticos*”, “*Uma economia estrangulada*” e “*A vida marítima*”.⁵⁰⁴ A intenção foi demonstrar o descaso do governo federal para com a marinha, especialmente a mercante.⁵⁰⁵ A crítica consistiu em um ataque à forma de gerência governamental do setor e à precariedade dos portos brasileiros.⁵⁰⁶ Segundo Assis⁵⁰⁷, havia um interesse oculto: a Companhia Doca de Santos, uma empresa que contribuía financeiramente para o IPÊS, foi quem patrocinou os filmes precitados. O objetivo da corporação era divulgar seu descontentamento com as medidas tomadas por Goulart para o comércio marítimo.

Mais uma prova de que havia um interesse por trás do desejo de se fazer películas sobre a marinha mercante foi o estilo de caracterização dos marinheiros. O fato de estarem todos com boas roupas e vivendo em um ambiente agradável levanta questões sobre a intencionalidade do filme. Se o objetivo era realizar uma crítica à situação dos portos, dos sindicatos, dos navios e dos estivadores, por que representar os oficiais de maneira alegre? A resposta para esse recurso estilístico de Manzon estava nas entrelinhas, ou melhor, na vontade do financiador dos curtas.

⁵⁰² O GOP ainda cuidava da imagem do IPÊS junto à mídia, da divulgação e da distribuição dos produtos editados: panfletos, livros e apostilas. In: ASSIS, Denise. Op cit.

⁵⁰³ DREIFUSS, René Armand. Op cit.

⁵⁰⁴ **Portos paráliticos.** Produção: Jean Manzon/Atlântida. Fotografia: Antônio Estevão, Paulo Ferreira, John Reichenhein, Arturo Usai. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br; **Uma economia estrangulada.** Produção: Jean Manzon/Atlântida. Fotografia: Antônio Estevão, Paulo Ferreira, John Reichenhein, Arturo Usai. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br; **A vida marítima.** Produção: Jean Manzon Films/Atlântida. Fotografia: Antônio Estevão, Paulo Ferreira, John Reichenhein, Arturo Usai. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br

⁵⁰⁵ Cabe lembrar que a questão dos marinheiros assumiu um papel central durante a crise institucional do governo João Goulart. O que mostra que o IPÊS estava atento às necessidades de divulgação das principais situações conflitantes da política brasileira.

⁵⁰⁶ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

⁵⁰⁷ ASSIS, Denise. Op cit.

Segundo José Louzeiro⁵⁰⁸, o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos (IAPM) tinha conexões com o IPÊS e atuava na manutenção da estabilidade financeira da categoria. E, assim como o Sindicato dos Estivadores do Porto de Santos, almejava demonstrar nos documentários o paralelo entre as ações dos organismos preocupados com os trabalhadores e as do governo federal; este descompromissado com as demandas da categoria. Se os marinheiros estavam vivendo de forma saudável era graças à agência do IAPM. Sendo assim, todo o restante do país necessitaria de “salvação”.

Com isso, podemos concluir que soluções simplistas condicionavam o fim da pobreza ao surgimento de “salvadores da nação”. Essa visão fantasiosa permeou boa parte do acervo cinematográfico de Manzon. Tudo seria consideravelmente fácil no regime capitalista: a liberdade ampla e irrestrita estaria garantida a todos. O ciclo de enriquecimento dependeria, então, da eliminação dos chamados “baderneiros” (responsáveis por restringir a liberdade). Desta forma, estaria assegurada “(...) a certeza de poder viver com um mínimo de dignidade, na sociedade quase perfeita, católica e temente a Deus e à Igreja.”⁵⁰⁹

Conselhos e ameaças, cuidadosamente tecidos nos filmes do Ipês, são ingredientes indispensáveis à filosofia barata que permeia os demais curtas da série. Propósito: fazer cabeças, despolitizar. Induzir os mais humildes (principalmente as mulheres) a entender que não é nada difícil passar do estado de miséria ao estágio das riquezas, desde que os infelizes tenham sorte, ganhem na loteria ou consigam bons casamentos.⁵¹⁰

“Nesse curta, em matéria de reivindicação, o IPÊS deixa os ativistas de esquerda envergonhados.”⁵¹¹ Louzeiro se refere ao documentário “A vida marítima”. A qualidade dos planos e das imagens é, para ele, a grande arma de convencimento de um bom comercial. O suspense, a arte e a habilidade, desenvolvidos por Manzon no filme, de fato, saltam aos olhos e trazem reflexões importantes aos espectadores. Questionamentos sobre as causas que levaram a uma não modernização e racionalização do transporte marítimo, por exemplo, surgiram e levantaram dúvidas sobre o porquê do descaso federal.

⁵⁰⁸ LOUZEIRO, José. O IPÊS faz cinema e cabeças. In: ASSIS, Denise. Op cit.

⁵⁰⁹ IBID. P. 32.

⁵¹⁰ IBID. P. 31.

⁵¹¹ IBID. P. 37.

No dia 23 de agosto de 1963, Manzon recebeu uma autorização para o lançamento do documentário “*A vida marítima*” nas cadeias Serrados e Verdi.⁵¹² Não há informações sobre as razões deste pedido. Contudo, percebe-se que o produtor procurou ampliar os limites de exibição para além da alçada de Severiano Ribeiro e da Atlântida. Dessa forma, nota-se que havia um interesse em demonstrar o quão proveitosa era a parceria entre ele e o IPÊS. Pelo trabalho realizado, Manzon ainda solicitou uma quantia extra e foi prontamente atendido por um dos líderes do instituto, que fez apenas uma exigência:

Pedimos para que se possível, o lançamento mais rápido e com quantas cópias forem necessárias.⁵¹³

Em meados de 1962, Manzon realizou uma nova leva de filmes para o IPÊS: foram 4 no total. Dois deles tratavam de problemas específicos, como a precariedade das ferrovias federais e a questão da seca no Nordeste.⁵¹⁴ Outros dois possuíam tons mais políticos e eloquentes: “*O IPÊS é o seguinte...*” e “*Criando homens livres*”.⁵¹⁵ Segundo Cardenuto⁵¹⁶, o alcance desses curtas teria que ser maior, de modo a abranger um público mais expressivo. O primeiro deles discorreu sobre as intenções ipesianas, promovendo sua posição enquanto vanguarda do desenvolvimento a partir da iniciativa privada. No segundo, o foco foram os valores e os aspectos do programa nacional do IPÊS.

Os roteiros mencionavam constantemente a necessidade de mudança. Em “*O IPÊS é o seguinte...*”, a tônica do discurso referiu-se à luta pela cidadania, por

⁵¹² Outras redes de cinema parceiras de Manzon: José Luiz Andrade; Emílio Peduti; circuito de Curitiba; circuitos Lívio Bruni. As empresas Persin e Perin produções e Denison propaganda faziam lançamentos específicos de pagamento para a realização de filmes de propaganda. In: CORRÊA, Marcos. Op cit. O sistema 5 S, que incluía grupos como Sesi, Senac, entre outros, além de clubes de serviços e sociais, como o Monte Líbano, compravam e exibiam os documentários ipesianos para seus alunos, trabalhadores e sócios. In: ASSIS, Denise. Op cit.

⁵¹³ **À Jean Manzon Filmes S/A.** Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. São Paulo: 23/08/1963. Carta enviada por Flávio Galvão. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

⁵¹⁴ Os títulos são: **História de um maquinista.** Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br; **Nordeste, problema número um.** Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

⁵¹⁵ **O IPÊS é o seguinte...** Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br; **Criando homens livres.** Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

⁵¹⁶ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

direitos e pela defesa da dignidade humana. No filme “*Criando homens livres*”, a capacidade crítica dos brasileiros em eleger os melhores representantes políticos, através do voto, foi enaltecida e encorajada. No curta “*O que é o IPES*”⁵¹⁷ (feito logo em seguida a esses outros dois), o ataque foi direcionado à desmoralização governamental, ao subdesenvolvimento e ao excesso de partidos políticos. Além disso, houve a apresentação do ideário organizativo ipesiano e suas propostas pró-democráticas.⁵¹⁸

A equipe de Jean Manzon enviou um relatório ao IPÊS mencionando algumas reações dos espectadores durante a exibição do curta “*Nordeste, problema número um*”.⁵¹⁹ Acompanhando de perto uma das sessões, um dos informantes da produtora acenou para o fato de que: “*as cenas mais chocantes de pobreza, fez com que o expectador respirasse mais baixo e mais profundamente.*” Um outro informante de Manzon escreveu: “*Sessão lotada. Houve uma certa reação de lastima quando focalizada a cena do enterro da criança. Causou, mesmo, forte impressão.*”

A preocupação com a aceitação dos filmes fez com que o Instituto encomendasse da Jean Manzon Films inúmeros relatórios com observação da reação do público no momento da projeção dos filmes.⁵²⁰

No curta “*Nordeste, problema número um*”, a figura do herói apareceu novamente em uma produção de Manzon. Neste caso, o nordestino foi quem assumiu as características de um sofredor e “*bravo homem*”. Outro recurso constantemente trabalhado pelo cineasta foi adaptado para a realidade deste filme: o uso de closes. As condições precárias de vida do povo foram evidenciadas de perto pela câmera. O foco nos rostos e vestimentas dos personagens buscou alertar para o grande problema da seca e da fome. Segundo a narração, daquela forma, não haveria como ter nenhuma perspectiva de progresso social.

A vontade e a capacidade do nordestino em relação ao trabalho foram exaltadas; muitos foram os que apareceram com enxadas nas mãos. A agricultura,

⁵¹⁷ **O que é o IPES.** Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

⁵¹⁸ LOUZEIRO, José. Op cit.

⁵¹⁹ **Sobre a exibição do filme “Nordeste, problema número um.”** Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Em: 13/10/1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

⁵²⁰ CORRÊA, Marcos. Op cit. P. 43.

nas palavras de Jatobá, se arrastava, e os urubus esperavam pela morte do gado. Outro sério problema apontado no documentário referiu-se à mortalidade infantil. Sem dúvida, como descrito a cima no relatório enviado ao IPÊS, as imagens das crianças mortas causam um profundo desconforto. A apelação, neste sentido, serviu como recurso para alertar sobre os riscos da não tomada de iniciativa. Se nada fosse feito, aos “*sofrimentos do passado*” acrescentar-se-iam as “*desesperanças do futuro*”.

Pessoas migrando, sendo cuidadas por médicos, sendo cadastradas, e trabalhando em açudes demonstravam que soluções para as dificuldades nordestinas poderiam e deveriam ser pensadas. Como de praxe nos curtas ipesianos, não bastava apenas apresentar os problemas, mas também apontar as saídas para as crises. A criação de frentes de trabalho, por parte do governo, por exemplo, possibilitariam novas fontes de renda para famílias desesperadas. A intensificação da irrigação nos vales produtivos poderia igualmente proporcionar melhorias na qualidade de vida da população. A industrialização e a chegada da eletricidade representariam a salvação do Nordeste.⁵²¹

Segundo a narrativa, o decreto-lei criador da SUDENE autorizava as empresas de capital 100 por cento nacional à redução do seu imposto de renda, caso investissem industrialmente na região nordestina. Neste sentido, “*os industriais de todo o Brasil devem compreender a necessidade de aplicar recursos na grande área problema do país.*” Manzon procurou mostrar que se o governo não investisse, de forma consistente, na criação deliberada e racional de riquezas, os empresários precisariam assumir tal função. Caso contrário, a “*avalanche social*” se avolumaria e traria mais dramaticidade à vida dos “*nossos irmãos nordestinos*”.

No segundo semestre de 1962, um terceiro bloco ficou pronto contando com os filmes “*Depende de mim*”, “*O que é democracia?*” e “*Deixem o estudante estudar*”.⁵²² Por conta do período eleitoral, a importância do voto foi

⁵²¹ Mais uma vez, o IPÊS mostrava-se atento aos movimentos que caracterizavam a sociedade brasileira do período. A questão da migração nordestina era de fundamental importância naquele momento; visto que, sua ocorrência atingira níveis consideráveis e alarmantes. O instituto se apropriou, portanto, deste assunto visando criticar as soluções dadas por Jango para este problema.

⁵²² **Depende de mim.** Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br; **O que é democracia?** Produção: Jean Manzon/Atlântida/Cineservice. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Narrador: Reinaldo Dias Leme. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo

ainda mais comentada: ir às urnas deveria ser um dever de todos os cidadãos preocupados com a esquerdização da política brasileira. As imagens e as narrações reforçavam a vontade ipesiana de intervir no rumo das eleições. “*Deixem o estudante estudar*” relacionou o rendimento do aluno ao nível de agitação política das ruas. Em “*Depende de mim*” houve a defesa do voto livre. E o tema de “*O que é democracia?*” enfocava:

(...) a tradição democrática, em contraposição aos países do Leste europeu, dominados pelo regime comunista.⁵²³

O curta “*O Brasil precisa de você*” iniciou-se com informações sobre o IPÊS, como, por exemplo, o ano de sua fundação e seu principal objetivo: apontar soluções democráticas para os problemas brasileiros. O advento de regimes de exceção, em alguns países, foi ocasionado pelo desmantelamento da democracia, que não conseguiu superar as dificuldades impostas. O filme trouxe imagens da Itália, da Alemanha e da União Soviética, e divulgou os discursos de seus líderes extremistas. As ambições imperialistas de Hitler, a miséria provocada pelo governo de Mussolini e os assassinatos cometidos por Stálin foram elementos utilizados largamente pelo *short*.

Os exércitos e as vítimas do Holocausto apareceram visualmente de forma diferente. Enquanto os oficiais nazistas foram mostrados de maneira homogênea, os vitimizados pelo totalitarismo tiveram suas características físicas evidenciadas separadamente. Com a escolha de uma música forte e expressiva, alguns crimes cometidos pelo regime soviético, chamados de “*estorrecedores*”, foram anunciados cinematograficamente por Manzon. Cuba e China também foram alvos de críticas por parte do discurso fílmico. Ao transmitir uma fala de Che Guevara, contrária ao sistema capitalista, o curta alerta para o seguinte pressuposto:

A revolução cubana só foi possível porque os democratas se omitiram diante da ditadura de Batista, permitindo que se

Nacional: www.sian.an.gov.br; **Deixem o estudante estudar**. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

⁵²³ LOUZEIRO, José. Op cit. P. 39.

criasse o clima que facilitou o surgimento de um novo ditador: Fidel Castro.⁵²⁴

Para que isto não acontecesse no Brasil haveria de ser essencial a superação do subdesenvolvimento, a estabilização da moeda, a elevação do nível de vida da população e a distribuição mais igualitária da renda nacional (grande causadora de desigualdades sociais). A chamada “*revolução sem sangue*” ocasionaria a sobrevivência da tão defendida democracia. As cartilhas e relatórios do IPÊS, segundo o documentário, pregavam um novo modelo de regime democrático - mais calcado na necessidade de realização de reformas estruturais imediatas. Neste sentido, todos os cidadãos precisariam colaborar; o comodismo só atrapalharia tal pretensão.

Uma mudança perceptível foi notada já na segunda metade do filme. A música ficou mais suave e as imagens, referentes aos líderes europeus, foram substituídas por de brasileiros pobres. No final da película, novamente houve a adoção de uma sonoridade mais intensa: o tema da vez era a inflação e a crise econômica. Fotos de governantes brasileiros, desde Dom Pedro I até Getúlio Vargas, misturaram-se à visualização imagética das consequências do aumento do desemprego e das lutas populares. Após essa enxurrada de informações, a uma tela preta foi acrescido o seguinte comentário: “*O tempo é pouco. O Brasil não pode esperar mais.*”

Aonde seremos levados pela demagogia e a agitação social?
Aonde nos levarão as crises e o descalabro administrativo, a
desordem? Aonde nos levará a omissão das chamadas
elites?⁵²⁵

Como já visto em outras produções de Manzon, tanto para o IPÊS quanto para outros contratantes, a questão da busca por uma “*harmonia social*” (longe das agitações e da demagogia) reapareceu em “*O Brasil precisa de você.*” O problema é que este tipo de discurso eliminava aspectos importantes de discórdia, visto que almejava neutralizar os conflitos de classe. Nesse sentido, o otimismo exacerbado de Manzon tornou-se prejudicial para o IPÊS - que buscava incutir socialmente a existência de um inimigo comum (no caso, o comunista). Neste

⁵²⁴In: **O Brasil precisa de você**. Produção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

⁵²⁵IBID.

sentido, o sistema social equilibrado, defendido pelo francês, impedia a desestruturação da esquerda.

Assis⁵²⁶ chama a atenção para a leitura incorreta da política internacional adotada por Manzon neste e em outros curtas. Não houve a preocupação em evidenciar a natureza de cada regime apresentado; pelo contrário, não importava muito misturar os ideais político-ideológicos de Hitler, Stálin e Mussolini. O que realmente interessava era transmitir a mensagem que deveria ser ouvida nos cinemas: “*o comunismo não pode vencer!*” Por isso, o objetivo foi apenas “(...) *mostrar os três líderes como figuras ameaçadoras (...).*”⁵²⁷ Nesse caso específico, essa escolha narrativa da Jean Manzon Films provavelmente não despertou nenhum tipo de crítica incisiva por parte do IPÊS.⁵²⁸

No início do ano de 1963, os resultados da militância cinematográfica foram discutidos entre a cúpula ipesiana e Manzon. Uma mudança de estratégia foi orquestrada visando à convocação da elite empresarial para o golpe. A vitória do presidencialismo e o baixo efeito eleitoral causado pela propaganda, sem dúvida, contribuíram para a transformação do caráter discursivo expresso nos filmes. A “conversa” a partir daquele momento passaria a ser mais reservada e direcionada aos empresários. A preocupação em alertá-los sobre os riscos do crescimento da oscilação política e da baderna social tornou-se evidente.⁵²⁹

O documentário do Ipês assusta e importuna o dono dos meios de produção para exigir dele uma responsabilidade de classe.⁵³⁰

No documentário “*Um conceito de empresa*”⁵³¹, o trabalho social, desenvolvido pelas corporações, foi valorizado; assim como a capacidade de comunicação entre empregados e patrões. Corrêa⁵³² comenta que este filme não foi distribuído para a exibição pública pela Jean Manzon Films. O público-alvo foi o empresariado nacional. A iniciativa privada deveria, segundo o curta, assumir o papel de condução da economia brasileira. O engajamento na defesa dos

⁵²⁶ ASSIS, Denise. Op cit.

⁵²⁷ IBID. P. 45.

⁵²⁸ Vale lembrar que o instituto condenava ambos os extremismos: de direita e de esquerda. In: **O que é o IPÊS**. Op cit.

⁵²⁹ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

⁵³⁰ IBID. P. 68.

⁵³¹ **Um conceito de empresa**. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Narração: Luís Jatobá. Ano: 1963. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

⁵³² CORRÊA, Marcos. Op cit.

seus próprios bens e da democracia teria que se constituir em uma prática necessária para conter o avanço dos movimentos sociais. A ameaça aos direitos de liberdade e propriedade estava associada ao comunismo.

Impressiona a cena do filme “Um Conceito de Empresa”, em que Jean Manzon move sua câmera: de um grupo de retirantes à sala do empresário, dando a impressão de que a revolta daqueles pode alcançar o executivo encastelado em seu escritório.⁵³³

Cardenuto⁵³⁴ esclarece que, constantemente, Manzon defendia o pioneirismo da classe empresarial. E, que, por isso, a comissão executiva do IPÊS, em 8 de janeiro de 1963⁵³⁵, expressou seu contentamento com os resultados obtidos no campo cinematográfico. Segundo o autor, o cineasta expressou sua vontade em expandir ainda mais os negócios, para conforto dos ipesianos. Por conta disso, uma nova parceria foi costurada no início do precitado ano. Contudo, a harmonização do discurso não durou muito tempo: a partir da divulgação e exibição do filme “*Um conceito de empresa*”, o “caldo” entre IPÊS e Manzon começou a entornar.

Em uma ata da reunião da Comissão Executiva do IPÊS, do dia 2 de abril de 1963, as primeiras críticas ao trabalho de Manzon começaram a ser feitas.⁵³⁶ O maior dos problemas verificados no documentário “*Um conceito de empresa*” foi a reutilização de imagens referentes a outros curtas já produzidos. Apesar de Assis⁵³⁷ afirmar que esse desleixo era de pouca relevância para os ipesianos - visto que eles apenas se preocupavam com a agilidade da feitura filmica -, a ata revelou o contrário. Mudanças foram exigidas à empresa de Manzon, especialmente relacionadas à qualidade do material apresentado.

A relação entre IPÊS e o francês, a partir daí, pareceu ter ficado ainda mais estremecida. Prova disso foi que o filme seguinte, “*A boa empresa*”⁵³⁸, passou a

⁵³³ ASSIS, Denise. Op cit. P. 45.

⁵³⁴ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

⁵³⁵ Essa carta, mencionada por Filho, não foi encontrada no site do Arquivo Nacional.

⁵³⁶ Relatório escrito por Luiz Werneck, encarregado das atividades cinematográficas do IPÊS. Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. São Paulo. 02/04/1963. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

⁵³⁷ ASSIS, Denise. Op cit.

⁵³⁸ **A boa empresa.** Produção: Carlos Niemeyer. Direção: Osvaldo Correia e Moisés Kendler. Fotografia: Jorge A. Aguiar. Orientação: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1963. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

ser de responsabilidade da produtora de Carlos Niemeyer.⁵³⁹ O fato de Manzon ter pedido um aumento de 100 por cento, para dar continuidade à produção, dificultou ainda mais os contatos com a cúpula ipesiana. O presidente paulista, João Leopoldo Figueiredo, até aceitou as exigências, uma vez que os roteiros já estavam prontos. Mas, a filial carioca, centro das decisões financeiras, não autorizou a subida dos custos.⁵⁴⁰

Um dos objetivos do próximo tópico (4.3) será problematizar a cerca do fim dessa parceria, focando nas questões relacionadas à atuação militante de Manzon. Ao retomar discussões trabalhadas em outros tópicos, se tornará possível a avaliação sobre os motivos que o afastaram do IPÊS. Em seguida, uma breve discussão sobre as características dos seus filmes para o governo Jango, assim como as dessemelhanças e similitudes de sua construção filmica, serão objetos de análise. Em um terceiro momento, o objetivo torna-se avaliar sobre as contradições ideológicas de seu discurso.

O caráter pessoal e a competência profissional de Manzon também serão elementos estudados neste tópico. Ponderações da imprensa sobre seu trabalho igualmente serão problematizadas. Reportagens e entrevistas em jornais e revistas avaliarão as posturas e práticas utilizadas pelo francês nos campos cinematográfico e foto-jornalístico, e na vida. Depoimentos de pessoas próximas também representarão fontes para o debate a cerca da sua personalidade e subjetividade produtiva. A natureza intrínseca de Manzon tentará ser destrinchada e contemplada nesta última parte do capítulo.

4.3.

Por dentro do universo de Manzon: controvérsias ideológicas

Segundo Corrêa⁵⁴¹, Manzon não foi apenas o realizador dos filmes ipesianos, mas também seu publicitário. As ideias relacionadas à formação de uma imagem idealizada de Brasil estiveram em consonância com a ideologia

⁵³⁹ Dono do canal 100, Marcos Corrêa comenta que Niemeyer diz não ter feito o filme **A boa empresa**. O autor acredita que Manzon tenha assinado o nome de sua empresa, como fazia em algumas situações, já que eles eram sócios. In: CORRÊA, Marcos. Op cit.

⁵⁴⁰ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

⁵⁴¹ CORRÊA, Marcos. Op cit.

comercial vendida pelo produtor, enquanto esteve no país. A dinâmica das encomendas⁵⁴², a forma como os documentários foram produzidos e a baixa interferência do IPÊS em seus trabalhos comprovariam, para Corrêa, essa sintonização de interesses. Houve, portanto, uma convergência de pensamento, que garantiu uma liberdade irrestrita para o desenvolvimento do material cinematográfico.

Essa tese de que o IPÊS apenas elaborava as linhas mestras, que deveriam ser seguidas, e Manzon escrevia os roteiros e os temas de forma quase independente, precisa ser problematizada. Como analisado em capítulos anteriores, de fato, assuntos sobre a capacidade produtiva nacional e a responsabilidade do empresariado, em definir os rumos do desenvolvimento brasileiro, por exemplo, já tinham sido tratados pelo francês em outros casos. E que, por isso, a aproximação entre ele e o IPÊS pôde ser costurada com mais facilidade e harmonia.

No segundo capítulo dessa pesquisa, viu-se que a construção de parcerias firmadas por Manzon muito tiveram a ver com a capacidade de formação de seus próprios quadros sociais e empresariais. Alguns acordos foram assinados na base da “camaradagem”. Qualquer discurso ideológico poderia vir a ser objeto de defesa cinematográfica. Por mais que o cineasta tivesse como preferência as encomendas para o setor privado, por exemplo, em todas as situações o seu profissionalismo foi comentado e enaltecido. Com respeito às cláusulas contratuais, e com o pagamento previamente acordado e cumprido, Manzon “abraçava” a causa.

Edson Nars⁵⁴³ corrobora da mesma opinião de Corrêa: Manzon foi um integrante do grupo ipesiano. Utilizando como fonte as correspondências trocadas com Werneck, o autor defende que o produtor era um grande entusiasta das propostas do instituto. A forma como ele se colocara à disposição dos ditames e projetos transmitidos confirmaria sua arregimentação política. Manzon encontrava-se incumbido de contribuir, por vontade própria, para a desestabilização do governo Goulart. *“A máquina de guerra psicológica de*

⁵⁴² Segundo Corrêa, Manzon ficava a cargo da confecção do roteiro e do estabelecimento da sequência adequada dos temas abordados.

⁵⁴³ NARS, Edson Luiz. **Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon:** de JK a Costa e Silva. Araraquara: UNESP, 1996.

contra-informação”⁵⁴⁴ foi, portanto, desenvolvida pelo IPÊS em consenso com os desejos ocultos do francês.

“O Ipês tinha em Jean Manzon mais que um aliado: era seu fiel seguidor.”⁵⁴⁵ Louzeiro também acredita no papel de militância do cineasta, contudo, não oferece argumentações que justifiquem essa sua colocação. Se, de fato, Manzon foi um discípulo do IPÊS, certamente não gostava de explicitar sua devoção publicamente. Uma vez que, segundo Louzeiro, seu nome nunca aparecia nos créditos finais. A explicação para isso se deve ao seu profissionalismo e ao cuidado que ele tinha com sua imagem. Portanto, por mais que os interesses do IPÊS estivessem a cima dos seus, ninguém precisava ficar sabendo disso.

Mas por qual motivo? Uma associação de caráter mais benevolente com o empresariado nacional, por mais vantajosa que fosse, restringiria, posteriormente, o campo de atuação de Manzon. Podemos afirmar que extrapolar os limites do contrato firmado entre cliente e fornecedor não seria benéfico caso a parceria fosse desfeita; e isso de fato aconteceu. Como visto no tópico anterior, os atritos entre o IPÊS e o produtor provocaram uma ruptura brusca na sociedade constituída poucos meses antes. Em maio de 1963, as divergências referentes à questão financeira e aos problemas verificados no curta “*Um conceito de empresa*” liquidaram as chances de uma nova aproximação.

Cardenuto⁵⁴⁶ discorda dos argumentos dos autores citados ao afirmar que Manzon possuía uma relação estritamente comercial com o IPÊS. A justificativa usada por ele recai sob o fato de que seu engajamento dependia do valor pago pelos seus serviços. Quando o prestígio do francês deixou de ser suficiente para condicionar uma subida no preço de seu salário, o pacto foi repensado. O que Cardenuto está tentando dizer é que se Manzon fosse realmente um ativista ipesiano, aceitaria a decisão de manutenção salarial sem aumento. O seu desligamento comprova, para o autor, o seu não compromisso ideológico com o IPÊS.

Outro fator que corrobora sua tese seria a aproximação entre a Jean Manzon Films e a Casa Civil da Presidência, poucos meses depois. O contato

⁵⁴⁴ IBID. P. 152.

⁵⁴⁵ LOUZEIRO, José. Op cit. P. 31.

⁵⁴⁶ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

partiu da necessidade de realização de documentários propagandísticos para o presidente Goulart. O oferecimento de um salário de 3 milhões de cruzeiros, para cada produção, animou o produtor, que aceitou facilmente a parceria. Segundo Cardenuto, Manzon passou a fazer *merchandising* para Jango não por querer afrontar à cúpula ipesiana, ou fazer uma espécie de *mea culpa*, o que realmente lhe interessou foi o dinheiro. Seria errôneo pensar que ele se arrependeu de sua suposta militância.

Não foi possível o acesso ao filme “*Depende de nós*”. As referências sobre ele são descritas apenas por Edson Nars.⁵⁴⁷ Esse complemento cinematográfico, sob direção de Darcy Ribeiro, apresentou imagens de Goulart sendo carregado pelo povo após a vitória do presidencialismo. Mais uma vez, a narração ficou por conta de Luiz Jatobá, responsável por exaltar a legitimidade do presidente. Os esforços governamentais foram comentados, assim como as realizações e os progressos atingidos a partir da herança política do trabalhismo. A película também mostrou a miséria das classes menos abastadas e os pacotes econômicos trabalhados pela equipe de governo de Jango.

Como uma resposta ao golpismo ipesiano, a buscar formas de depreciar o governo empossado e aumentar as tensões sociais, “*Depende de nós*” procura demonstrar ao espectador a legalidade constitucional da posse de João Goulart.⁵⁴⁸

Nars descreve que imagens de trabalhadores apareceram misturando-se às de construções de estradas e hidrelétricas. Detalhes do plano presidencial, alusivos à reforma agrária, igualmente foram mostrados pelo filme. O que mais chamou a atenção do autor foi que novamente o discurso em torno da harmonia social reapareceu em uma produção de Manzon. O pacto entre patrões e empregados, que antes foi descrito como essencial para o desenvolvimento da economia brasileira⁵⁴⁹, não seria mais necessário. A responsabilidade desta relação entres classes deveria agora ser do Estado. Outro recurso narrativo, previamente usado, a questão da busca pela união nacional, esteve presente em “*Depende de nós*”.

⁵⁴⁷ NARS, Edson Luiz. Op cit.

⁵⁴⁸ FILHO, Reinaldo Cardenuto. P. 35.

⁵⁴⁹ Como já visto, essa cooperação entre trabalhadores e patrões era um dos temas mais utilizados por Manzon em suas produções. Segundo sua perspectiva, a “harmonia social” só seria alcançada caso não houvesse discórdia entre as classes.

Já no curta *“A constituição acima de tudo”*⁵⁵⁰, o elemento referente à “defesa patriótica” novamente tornou-se objeto de apreciação. Em um primeiro momento, a imagem do ex-presidente e marechal Eurico Gaspar Dutra apareceu inserida em um clima de tranquilidade. Considerado *“o presidente que fez o país retomar a normalidade democrática e constitucional”*, Dutra aproveitava seu *“tempo ócio”* lendo e empurrando crianças no balanço da pracinha. Em seguida, Vargas nos braços do povo, em 1951, foi o grande destaque imagético: o ex-ditador voltava após *“jurar que cumpriu fidelidade à Constituição.”*

O próximo ano comentado foi 1955. *“Novo desequilíbrio das forças políticas ameaça mais uma vez a tranquilidade nacional.”* Contudo, a constituição, outra vez, se saiu vitoriosa: JK tornava-se presidente da República. As eleições de 1960, segundo o filme, garantiram liberdade de campanha a todos os candidatos. Pela primeira vez na história do Brasil haveria a passagem da faixa presidencial. Jânio Quadros foi filmado assinando sua carta renúncia; assim como filmada a reação de membros do Congresso. No minuto final do curta, João Goulart deu o ar da graça ao ser registrado chegando ao Brasil. A alegria do povo em receber *“o presidente constitucional”* foi descrita.

O país não poderia desviar de seu destino: a Constituição precisava ser respeitada. A tradição democrática, por mais que tivesse que conviver com tensões políticas e sociais, se sairia vencedora. A posse de Goulart no Congresso, focalizada pela câmera, foi defendida por militares e pela população. A intencionalidade do curta em incutir a importância do respeito ao regime constitucional relacionou-se ao momento político vivenciado em 1963. O fato do mandato de Goulart estar sendo constantemente ameaçado, pode ter provocado a necessidade de produção fílmica. Interessante perceber que Manzon, após atacar os desmandos do governo, agora defendia sua continuidade.

Na visão de Cardenuto⁵⁵¹, estes filmes de Manzon para Jango representam mais uma prova de que não havia concomitância ideológica entre o produtor e o IPÊS. Mas apenas o fato de ser militante poderia condicionar o francês à aceitação de qualquer proposta ou crítica do instituto? Estar de acordo com os ideários ipesianos o impedia de ampliar seu campo de atuação, mesmo que de forma

⁵⁵⁰ **A constituição acima de tudo.** Produção: Atlântida/ Jean Manzon. Ano: 1963. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=xeotAatGYj8.

⁵⁵¹ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

contraditória? Para responder tais questionamentos, torna-se importante retomar algumas discussões trabalhadas em outros capítulos. Ao analisar a trajetória, as escolhas e as parcerias de Manzon pode-se complexificar melhor a respeito de seu ativismo e de sua coerência opinativa.

O cineasta almejava demonstrar que a sua capacidade de adaptação, a diferentes clientelas, era possível; assim como poderia depender, ou não, de suas escolhas ideológicas pessoais. Até porque, o fato de trabalhar para financiadores tão distintos não atrapalhava a maneira pela qual a Jean Manzon Films operava tecnicamente. A estética produtiva não poderia ser incoerente em relação ao roteiro e à narrativa. O fato de existirem temáticas conflitantes não representava uma espécie de problema. Os conteúdos eram apenas ajustados às novas formatações requisitadas.

Manzon mergulhava tão fundo no mar de expectativas definidas por seus clientes que, por vezes, foi taxado de cooperador de suas propostas. Antes de ser um excepcional documentarista, ele era, sobretudo, um publicitário de ideias que seguia a lógica do mercado. Nas palavras dele: um advogado capaz de defender qualquer causa. A verdade é que foram poucos aqueles que conseguiram materializar tão bem as demandas de seus parceiros. Sua conduta profissional e perspicácia em realizar algo que achava ser o certo, e financeiramente mais vantajoso, foram marcas expressivas de sua personalidade.

Seja contribuindo para a ditadura varguista, mostrando as belezas naturais brasileiras em *O Cruzeiro*, ou defendendo um novo modelo de democracia pelo IPÊS, Manzon moldava seu estilo artístico sem perder os principais elementos que caracterizavam as suas produções. A sua maior preocupação parecia ser a manutenção de seu modelo literário e imagético, e a qualidade de seu material. A impressão que se tem é que o cineasta não se incomodava com o fato de ter que produzir trabalhos ideologicamente diferentes, desde que eles fossem coerentes sob o ponto de vista estético.

Lilian Marta Grisolio⁵⁵² qualifica a trajetória de Manzon como “*misteriosa e muito interessante*”. A autora chama a atenção para a guinada vivenciada por ele em relação ao tratamento concedido a Getúlio Vargas. Se durante o seu

⁵⁵² GRISOLIO, Lilian Marta. **A oposição da Revista *O Cruzeiro* ao projeto nacionalista de Getúlio Vargas nas eleições de 1950: a derrota dos vencedores.** CADUS – Revista de Estudos de política, História e Cultura. V.1, n.1, jul. 2015.

trabalho no DIP, a intenção foi fotografar as grandes realizações do ditador, em *O Cruzeiro* seu objetivo foi escrever combativas reportagens contra a sua candidatura em 1950. Segundo ela: “*Fotos espetaculares do Brigadeiro Eduardo Gomes (seu opositor), estampando esperança e otimismo, eram constantes.*”⁵⁵³

Anos depois, em uma entrevista já mencionada à *Folha de São Paulo*, Manzon voltou a defender Vargas. Quando o entrevistador perguntou sobre sua orientação política, o produtor respondeu: “*Sou a favor das liberdades mas desde que elas não facilitem a vinda do autoritarismo.*” De imediato, o jornalista relembrou sua contribuição ao regime de exceção de Getúlio, tentando entender a consistência de seu discurso. Manzon rebateu afirmando que havia uma liberdade considerável no Estado Novo, principalmente se comparada ao modelo autoritarista presente em alguns países europeus daquela época.

Tudo aqui é mais brando e elástico. Você sabe disso. (...) Fique na Alemanha hoje, por um ano e você terá saudades do autoritarismo brasileiro do presidente Geisel. Vai querer voltar correndo.⁵⁵⁴

David Nasser, seu parceiro de fotorreportagem em *O Cruzeiro*, segundo Louzeiro⁵⁵⁵, acreditava que Manzon não inspirava confiança. Visto que, ao mesmo tempo em que se declarava ser contra a censura e a favor da liberdade, era colaborador do DIP e sabia dos casos de torturas e prisões arbitrárias. O Turco, como era conhecido, também fez outras críticas ao amigo: primeiramente por tentar vender o Brasil aos estrangeiros⁵⁵⁶, e depois por ser um homem sem cultura (apesar de possuir uma excepcional sensibilidade jornalística).⁵⁵⁷

Para Leticia Nunes de Moraes, “*tanto Manzon como Nasser eram sensíveis, superlativos e sem compromisso com a verdade.*”⁵⁵⁸ A fim de justificar sua opinião sobre eles, a autora utiliza uma entrevista dada por Freddy Chateaubriand⁵⁵⁹ para Luiz M. Carvalho⁵⁶⁰. Nela, o então diretor do *Diário da*

⁵⁵³ IBID. P. 21.

⁵⁵⁴ **Jornal Folha de São Paulo**. Título: “*Profissão otimista.*” Op cit.

⁵⁵⁵ LOUZEIRO, José. Op cit.

⁵⁵⁶ NASSER, David. **O Camborone brasileiro**. RJ, *O Cruzeiro*. Em: 04/07/1964.

⁵⁵⁷ **Revista Manchete**. Título: “*o rei David*”. Em: 16/10/1965.

⁵⁵⁸ MORAES, Leticia Nunes de. **Cotidiano & Política** – em Carmem da silva e David Nasser (1963 – 1973). Tese de Doutorado em Letras. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007. P. 37 e 38.

⁵⁵⁹ Nome já citado no capítulo 1 dessa dissertação, Freddy Chateaubriand, sobrinho de Assis, foi quem levou Manzon para *O Cruzeiro*.

Noite expôs as artimanhas usadas para conseguir boas matérias. Segundo ele, a dupla inventou uma história, chamada “*Giselle: a espiã nua que abalou Paris*”⁵⁶¹, e a anunciou como sendo um documentário traduzido do original francês. Por mais que parecesse um testemunho merecedor de credibilidade, *Giselle* foi uma falcatura narrativa criada para vender jornal.

“O Manzon trazia as fotos não sei de onde e o David escrevia com aquela facilidade.”⁵⁶² Freddy explicou que a invenção valorizava as reportagens, por isso os dois repórteres não estavam interessados nos fatos. Mesmo sabendo dessa “escrotice”, o diretor disse que precisava ser tolerante, pois, se não, não teria vendido “porra nenhuma”. Ainda sobre os seus funcionários “picaretas”, ele afirmou que foi Manzon quem ensinou a Nasser que só o sucesso era importante - e não a veracidade dos acontecimentos. “Era um jornalismo de resultado.”⁵⁶³

O Manzon tinha escrúpulo zero. Nenhum escrúpulo. E o David, mais ou menos a mesma coisa.⁵⁶⁴

Grisolio⁵⁶⁵, em uma nota de rodapé, afirma categoricamente que a maior e mais expressiva reportagem da dupla, “*Enfrentando os chavantes*”, não passou também de uma invenção. Segundo ela, as fotos, utilizadas por Manzon na matéria, eram oriundas da época que ele viajou a serviço do DIP. E que, tanto ele quanto Nasser não decolaram juntos para a região do Xingu. Vale lembrar que foi esta a reportagem que alavancou a carreira e o sucesso de ambos; por isso, essa afirmação de Grisolio torna-se tão significativa. Infelizmente, ela não cita a fonte que utilizou como base dessa informação. Sendo assim, não há como validar essa sua colocação.

De qualquer forma, torna-se interessante registrar que desconfianças, inclusive em relação à autenticidade de seus trabalhos, existiam e algumas se confirmaram. No capítulo anterior, uma matéria sobre a prática de Manzon de realocar imagens já usadas em novas produções⁵⁶⁶, por exemplo, refletia bem sua tendência de re-significação de elementos visuais no cinema. Como visto no

⁵⁶⁰ CARVALHO, Luiz maklouf. **Cobras Criadas** – David Nasser e O Cruzeiro. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

⁵⁶¹ A história sobre a espiã francesa que se deitava com oficiais nazistas chegou a vender 500 exemplares em 1948. O jornal tornou-se campeão de vendas por conta desta história fictícia. IBID.

⁵⁶² IBID. P. 198.

⁵⁶³ IBID. P. 127.

⁵⁶⁴ IBID. P. 127.

⁵⁶⁵ GRISOLIO, Lilian Marta. Op cit.

⁵⁶⁶ **Jornal O Globo**. Título: “*Amazônia – informação superficial*.” Op cit.

tópico 3.2, alguns de seus filmes para o IPÊS seguiram esta mesma lógica: o desleixo em utilizar sequências imagéticas em diferentes curtas foi um dos motivos de crítica ao francês, por parte dos ipesianos.

O jornal *Correio da Manhã*⁵⁶⁷, através de uma matéria intitulada “*Manzonbrás*”, chamou a atenção para uma astúcia utilizada por Manzon no campo cinematográfico. Segundo a reportagem, tanto o produtor quanto a cadeia Atlântida/Severiano Ribeiro eram os responsáveis pela deturpação da lei protecionista de Vargas, que proíba o *merchasing* nos filmes educativos. O jornalista detonou Manzon e seu desrespeito às normas previstas na legislação, tendo como base a utilização indevida de recursos públicos. Ironicamente, a matéria questionou o sucesso do cineasta: “*fazer cinema com o dinheiro das autarquias e dos ministérios era um ótimo negócio.*”

José Medeiros⁵⁶⁸, repórter fotográfico de *O Cruzeiro* na mesma época de Manzon, destacou que o companheiro de profissão era invejoso, solitário e misterioso. Em permanente estado de alerta, a impressão de Medeiros era que o francês pensava estar sendo vigiado o tempo todo. Manzon nunca se enturmava com os outros fotógrafos e se recusava a se posicionar diante das reivindicações da categoria. Em contrapartida, era pontual e eficiente quando o trabalho lhe chamava; ele não tinha restrições a respeito da localidade de atuação, por exemplo.

(...) tratava-se de profissional competente, com especial talento para se mexer junto às personalidades políticas e aos empresários, a fim de conseguir patrocínio para seus filmes.⁵⁶⁹

José Leal⁵⁷⁰ discordou de Medeiros sobre essa prontidão do francês em aceitar qualquer ofício no campo fotográfico. Também repórter de *O Cruzeiro*, ele explanou que Manzon se safava de fotografar ocorrências em regiões carentes, quando lhe era requisitado. A alegação era sempre a mesma: compromissos com Nasser. Por conta disso, Leal categorizou o parceiro de revista como uma “*figura*

⁵⁶⁷ **Jornal Correio da Manhã.** Título: “*Manzonbrás.*” Op cit.

⁵⁶⁸ José Louzeiro aproveitou a proximidade com o amigo José Medeiros para lhe perguntar sobre Manzon. In: LOUZEIRO, José. Op cit.

⁵⁶⁹ IBID. P. 32.

⁵⁷⁰ Também prestou depoimento a Louzeiro. IBID. P. 33.

estranha”. As suas queixas recaem sob o fato de ele ter constantemente inventado mentiras para recusar pedidos de cooperação profissional.

Voltando aos filmes, Manzon, em uma entrevista para a revista *Veja*⁵⁷¹, garantiu que jamais se preocupou em entreter o público que os assistia. Ele também não gostava de julgar sua obra do ponto de vista artístico. Por isso, não se importava com as críticas relacionadas aos excessos ufanistas, presentes em seus curtas. Muito menos se incomodava com o nível de aborrecimento dos espectadores em ter que assisti-los. O importante era transmitir a mensagem com o máximo de profissionalismo. Nesse ponto, Manzon se considerava detentor de um enorme sucesso, sendo a qualidade das filmagens e o caminho que seguiu as maiores explicações para tal reconhecimento.

O entrevistador, por sua vez, afirmou que, de fato, qualidade era o que não faltava em seu material audiovisual. As tomadas, segundo ele, eram espetaculares e os cenários grandiosos. Sendo assim, seus *shorts* atendiam aos objetivos que se propunham: informar e despertar emoções. O divertimento não era, e nem deveria ser, argumentou ele, uma intencionalidade de elaboração fílmica; já que os seus documentários não eram obras de arte. O próprio Manzon garantiu que quando queria assistir a um filme, como forma de entretenimento, sequer pensava nos curtas, mas sim nas películas de faroeste.

Ainda tratando sobre a reportagem da *Veja*, Rubens Ewald Filho, crítico de cinema, comentou que: “*O que ele faz é muito profissional, muito bem-feito e muito chato.*” Seus familiares mais próximos reforçaram sua dedicação permanente ao trabalho (apesar de, logicamente, não concordarem com a parte do “chato”). Nelson Pereira, em um comentário já citado, explicou que Manzon era um “*trabalhador incansável.*” Já Jean-Pierre, seu filho, disse que: “*o cinema para ele é uma terapia*”. Glória, a esposa, por sua vez, reiterou que o hobby do marido era a montagem dos filmes, sendo ele “*capaz de passar um dia inteiro recortando as cenas.*”⁵⁷²

Essa capacidade produtiva de Manzon, segundo Cardenuto⁵⁷³, desde sempre foi enaltecida devido à falta de contestação sobre a veracidade do sucesso de seus filmes. O autor esclarece que o produtor possuía uma assessoria especial

⁵⁷¹ **Revista *Veja*.** Título: “*O magnata da câmera.*” Op cit.

⁵⁷² IBID. P.122,123 e 124.

⁵⁷³ FILHO, Reinaldo Cardenuto. Op cit.

que abafava as críticas ao seu trabalho; e que, por isso, a imagem de profissional exemplar e competente não era sequer questionada. Contudo, mais uma vez, torna-se necessário relativizar o alcance de tal censura e prestígio irrefutável do francês. Seria errôneo acreditar que Manzon tinha total controle sobre o que era transmitido pela imprensa.

No jornal *Última Hora*⁵⁷⁴, por exemplo, elogios sobre a velocidade de produção cinematográfica foram feitos: “*bons documentários produzidos em reduzidos espaços de tempo.*” Além disso, a matéria engrandeceu a competência de Manzon em trabalhar com profissionais de cinema de altíssimo gabarito. Como já mencionado, a Jean Manzon Films possuía uma setorização que acelerava o processo de elaboração de seus curtas. Portanto, por mais que tivesse havido uma interferência do cineasta sob o conteúdo da reportagem, há provas de que ele entregava seus filmes com uma rapidez espantosa para a época.

“*Na França, porém, o cartaz de Jean Manzon não é bem o que ele tem no Brasil.*” Aqui, por ter uma rede de influências consolidada, ele era visto com bons olhos, segundo o conteúdo da matéria “*Manzonbrás*”.⁵⁷⁵ O responsável não identificado por ela carregou a mão na hora de despejar o seu desprezo pelo estilo de documentário feito pelo cineasta. Na verdade, o jornalista sequer considerava sua produção um documentário, mas sim uma “*literaturazinha*”. Sobre o seu longa-metragem “*Samba Fantástico*” - que foi enviado ao Festival de Cannes com pretensão a um prêmio – o crítico diz que o filme não passou de sobras de outros que o francês fez para repartições federais e municipais.

Ainda sobre a recepção dos filmes de Manzon na Europa, o jornal *O Globo*⁵⁷⁶ teceu considerações divergentes sobre o seu reconhecimento. Assim como iria ocorrer no Brasil, suas películas, sobre os aspectos dinâmicos da civilização brasileira, já estavam fazendo sucesso lá fora, segundo a reportagem. O curta-metragem “*Cidade Cogumelo*” - que como comentado se originou de uma encomenda feita pelo governo do Rio de Janeiro - representou uma “*contribuição única do Brasil nos shorts de atualidades.*” A ideia de país jovem e de beleza natural incomparável foram os conteúdos filmicos exaltados na matéria.

⁵⁷⁴ **Jornal Última Hora.** Título: “*Três Ases Revolucionam o Nosso Cinema.*” Op cit.

⁵⁷⁵ **Jornal Correio da Manhã.** Título: “*Manzonbrás.*” Op cit.

⁵⁷⁶ **Jornal O Globo.** Título: “*Amazônia – informação superficial.*” Op cit.

Não há relatos que comprovem esse sucesso, mas também não existe quem o desminta. O filme “*Cidade Cogumelo*” exaltou temas até então misteriosos para as plateias internacionais, por isso tornou-se “*a maior propaganda do Brasil no exterior.*” O fato dele ter atingido a marca de 100 milhões de espectadores refletiu o seu “*esforço cinematográfico de repercussão mundial.*” Antes de Manzon exportar sua película, o público europeu estava apenas acostumado a ver filmes brasileiros sobre a queima de café e os jogos de futebol. A partir de sua visão sobre o país, um outro lado, mais “exótico” e “belo”, se revelou a todos.⁵⁷⁷

Já Miguel Pereira, ao comentar sobre o documentário “*Amazônia*”⁵⁷⁸, criticou o “exotismo” exagerado que caracterizava as produções de Manzon. O intuito da matéria foi prevenir os espectadores do espetáculo “pitoresco” que foi a transformação cinematográfica do homem da região amazônica em objeto de curiosidade. A erotização excessiva de alguns personagens, sobretudo, mulheres, tornou-se igualmente um elemento de censura por parte de Pereira. O jornalista lamentou o fato de este filme ter uma rodagem alta nos dias compulsórios de exibição, “*(...) enquanto os documentários culturais mofam nas prateleiras das distribuidoras.*”

Segundo o conteúdo da entrevista intitulada “*O magnata da câmera*”⁵⁷⁹, Manzon permaneceu, durante anos, tentando mostrar, em seus filmes, as maravilhas naturais e os indícios de progresso brasileiro. Seu emblema “*Brasil Grande*” continuou vigorando, apesar de seu trabalho ter sido destinado quase que, exclusivamente, às grandes firmas. “*Manzon se tornou o cineasta que revelava em imagens coloridas o otimismo que tomou conta da economia do país.*” A reportagem, publicada ao final da década de 1980, revelou que, mesmo estando o cinema nacional vivendo uma crise, o francês permaneceu sendo considerado o mais poderoso cineasta do Brasil.

O entrevistador lamentou o fato dos documentários de Manzon não estarem mais sendo vistos nas sessões de cinema, mas garantiu que a sua “*minúcia de cartógrafo e a sua alma de artista*” jamais serão superadas por outro cineasta. A matéria não relacionou essa queda no número de exibição de complementos à pretensão de Manzon em voltar a fazer longas, mas citou a sua

⁵⁷⁷ **Jornal O Globo.** Título: “*A maior propaganda do Brasil no exterior.*” Op cit.

⁵⁷⁸ **Jornal O Globo.** Título “*Amazônia – informação artificial.*” Op cit.

⁵⁷⁹ **Revista Veja.** Título: “*O magnata da câmera.*” Op cit.

mais nova produção: “*Brasil, terra dos contrastes*.” Nesse filme, um inédito elemento narrativo foi acrescido ao seu rígido modelo de construção cinematográfica: os problemas sociais. Desta vez, o tom passou a ser outro, mais negativista e depreciativo.

Mais conhecido por mostrar as belezas e o exotismo do País, em **Brasil, Terra dos Contrastes** (1989), seu quarto longa-metragem (80 minutos) e última produção, decidiu inserir algumas imagens consideradas “feias”, como cenas de miséria, desmatamento e violência urbana.⁵⁸⁰

“*Brasil, terra dos contrastes*” abordou questões de caráter emergencial destinadas a revelar não apenas as maravilhas da nação, mas, principalmente, as amarguras de um povo tão sofrido. O longa se direcionou às empresas brasileiras e às multinacionais interessadas em mostrar o Brasil por outra perspectiva. Nessa nova fase de sua carreira, Manzon se recusou a representar uma imagem falsa do país; ele quis mostrar a realidade nua e crua, sem falsificações. Contudo, sua confiança no futuro e na adoção de soluções simplistas para os problemas permaneceu inexorável: “*Quero mostrar que o Brasil é viável para quem gosta de trabalhar duro e com honestidade.*”⁵⁸¹

Manzon, ao tentar justificar essa sua nova escolha estilística, contradisse o discurso já analisado neste e no capítulo anterior. Como comentado, o cineasta rejeitava transmitir, cinematograficamente, as dificuldades e as dissonâncias sociais que caracterizavam (e ainda caracterizam) o Brasil - sendo esse um dos motivos de desentendimento com os ipesianos. Por conta da necessidade do momento, e dos desejos de seus clientes, mais uma vez, as concepções ideológicas de Manzon foram adaptadas a novos padrões de elaboração imagética e narrativa. Se antes o objetivo deveria ser apenas a divulgação positiva do país, o quadro se alterou em 1980.

O público estrangeiro ouve falar dos problemas brasileiros e, se não os mostrasse, o filme seria inverossímil. Mas para cada 30 minutos de miséria, há 20 minutos de beleza.⁵⁸²

⁵⁸⁰ ASSIS, Denise. Op cit. P. 47.

⁵⁸¹ **Revista Veja**. Título: “*O magnata da câmera.*” Op cit.

⁵⁸² Denise Assis não revela de onde retirou essa citação de Manzon. In: ASSIS, Denise. Op cit. P. 47 e 48.

Segundo o jornalista Rui Castro⁵⁸³, “*Brasil, terra dos contrastes*” não almejava realizar nenhuma denúncia. A intencionalidade do longa permaneceu sendo a mesma de anos atrás: defesa da livre concorrência e da abertura do país ao capital estrangeiro.⁵⁸⁴ Segundo Assis⁵⁸⁵, o filme foi exibido em Nova Iorque e dublado em inglês, francês, japonês e inglês. O projeto, patrocinado pela Fundação Moinho Santista, foi pensado como forma de incentivo ao investimento internacional no Brasil. O custo de produção bateu a marca de 1 milhão de dólares.

Manzon se recusava a acreditar que os seus filmes institucionais pararam de ser exibidos no cinema por falta de compradores: para ele, foi o público que perdeu o interesse em assisti-lo. Se na década de 1950, ele optou por abandonar o longa-metragem por conta das vantagens de se fazer complementos, na década de 1980, tentou entrar novamente no campo do cinema cultural. Mas os *shorts* permaneceram sendo sua principal fonte de renda: seu “(...) império lançava 20 filmes por ano e faturava cerca de US\$ 10 milhões anuais.”⁵⁸⁶

Segundo a opinião de seu entrevistador da revista *Veja*: “*mesmo com seu público reduzido, Manzon pode se orgulhar do posto de mais bem-sucedido cineasta do país.*”⁵⁸⁷ A fim de comprovar tal colocação, a matéria se utilizou de um depoimento dado por Luiz Carlos Trabuco, descrito como o diretor de marketing das Organizações Bradesco. Desde 1963, a empresa encomendava filmes com a produtora de Manzon: em 1989, 37 já haviam sido feitos. O mais interessante de sua fala foi a menção à palavra “afinidade”; tal argumento parece acompanhar as justificativas dadas pela escolha do cineasta desde o começo.

Temos muita confiança no trabalho de Manzon porque existem muitas afinidades entre ele e a filosofia de nossa empresa.⁵⁸⁸

Tal frase poderia, sem dúvida, ser usada em qualquer ano, em qualquer situação e por qualquer empresa. A sintonia entre Manzon e seus contratantes foi,

⁵⁸³ **Jornal O Estado de São Paulo**. Em: 12/05/1989. Disponível em: www.acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890512-35038-nac-0001-999-1-not.

Informação retirada de: ASSIS, Denise. Op cit.

⁵⁸⁴ Não só para o capital, mas também para o cinema estrangeiro. In: **Revista Veja**. Título: “*O magnata da câmera.*” Op cit.

⁵⁸⁵ ASSIS, Denise. Op cit.

⁵⁸⁶ IBID. P. 46.

⁵⁸⁷ **Revista Veja**. Título: “*O magnata da câmera.*” Op cit.

⁵⁸⁸ IBID.

constantemente, destacada em diferentes produções e finalidades. Portanto, a necessidade de relativizar o seu papel de ideólogo torna-se tão urgente. Independente da preferência por determinados temas, ou da ganância por melhores salários, Manzon encarava suas parcerias como negócios. Contudo, diante de sua esperteza na hora de seduzir o cliente e entregar o que lhe era pedido, seu entusiasmo era encarado como ativismo político.

Um militante, geralmente, não se limita a atuar apenas nos bastidores. Ao tentar preservar a sua imagem, - mascarando seu nome dos créditos finais - Manzon deixava claro que não tinha interesse em anunciar sua cooperação para além dos fins comerciais. Mesmo que atuasse na surdina e ocultasse suas reais motivações, ele não ofereceu provas contundentes de que fazia filmes somente por acreditar na filosofia de seus parceiros. Talvez essa nem fosse uma questão importante para ele. O que o preocupava era a manutenção de sua estética, a qualidade de sua representação imagética e a objetividade do seu discurso.

Até porque, por mais que os materiais, que ele aceitava elaborar, fossem desiguais, ideologicamente, certos elementos eram comuns a todos eles. Como já visto, noções relacionadas à “harmonia social”, à “salvação”, ao “heroísmo” e à “ideia de país próspero” foram sendo detalhadas em algumas situações e para diferentes anunciantes. A coerência narrativa não se desmantelava, mesmo quando usada em momentos que nada tinham a ver um com o outro. Isso sim inquietava Manzon. A desconexão com a sua própria ideologia de trabalho e a descrença no aprimoramento técnico eram fatores que não poderiam ser encarados como inconsistentes.

Portanto, fazer publicidade para o IPÊS em maio e propaganda política para João Goulart em junho não representaram, para ele, uma ocorrência ilógica. Circunstâncias como essa não abalavam ou desqualificavam, visivelmente, seu reconhecimento, nem mesmo colocavam em xeque sua pretensiosa honestidade produtiva. O caráter dicotômico de suas escolhas não era, para ele, sinônimo de contradição idealista. Acreditar ou não naquilo que estava sendo feito não era um ponto levado em consideração, quando do recebimento de uma encomenda. O importante era saber se o contrato era vantajoso, em termos financeiros, e qual seria a sua autonomia de trabalho.

Contudo, tais conclusões não minimizam o fato de Manzon ter suas preferências argumentativas, fossem elas políticas ou ideológicas. Quando

Cardenuto afirma que o cineasta não poderia ter sido um defensor dos ideais ipesianos, por ter aceitado produzir documentários para Jango meses depois, ele está interligando duas questões que não necessariamente são complementares. Ser admirador dos princípios do IPÊS não significou transformar-se em um de seus orgânicos colaboradores. Desde que chegou ao Brasil, Manzon deu indícios que não gostava de reduzir seu campo de ação; mesmo que isso representasse uma dissonância em relação às suas crenças pessoais.

Defesa da iniciativa privada, da entrada de capital estrangeiro no país e da valorização da responsabilidade do empresariado nacional eram os temas que o francês mais se sentia confortável em trabalhar. Em mais de uma entrevista, ele afirmou que preferia o trato com o setor privado, visto que havia uma maior harmonização de interesses e uma maior liberdade de produção. Mas, como dito pelo próprio, o poder de adaptação dos seus gostos e de modelação dos seus discursos eram viáveis. O importante, para Manzon, era vender seu trabalho, e isso independia da natureza da causa defendida.

A respeito das trapças usadas na fotorreportagem e no cinema, e divulgadas por veículos de comunicação, percebe-se que havia certa manipulação dos fatos. A trajetória de Manzon sempre esteve repleta de questionamentos sobre a veracidade e o sucesso de seus materiais. Dúvidas sobre a competência e a originalidade das produções resultaram no surgimento de desconfianças sobre a interferência do cineasta na imprensa. Se de fato Manzon tinha controle sobre o que era dito e escrito sobre ele, não há como afirmar categoricamente. O que realmente dá para comprovar é que essas suposições, verídicas ou não, não atrapalharam o seu crescimento profissional.

A questão da falta de escrúpulo e do excesso de defeitos, anunciados por alguns dos depoentes precitados neste tópico, portanto, não modificaram, aparentemente, a solidez de sua rede de influências. Pelo contrário, seus quadros associativos foram crescendo com o passar dos anos. Acusações a respeito da chatice de seus documentários, igualmente, parecem não ter provocado nenhuma amargura no francês; visto que, o mesmo afirmava não estar interessado no entretenimento de seu público. Em duas entrevistas já comentadas, Manzon defendeu que seu material cinematográfico não deveria ser assistido prazerosamente, já que não se tratava de cinema cultural.

A respeito da receptividade de sua plateia e de seus leitores, Manzon não deu indícios claros sobre o nível de importância dada aos julgamentos. No tópico 3.2, um pedido a cerca das reações dos espectadores, ao assistirem a um curta ipesiano, foi o único documento encontrado sobre esse tema. Neste caso, partiu do IPÊS a vontade de saber o que o documentário estaria provocando nas pessoas. Interessante e contraditório perceber que a justificativa dada pelo produtor, na década de 1980, a respeito da diminuição da produção de seus *shorts*, recaiu sob o público. Se a recepção dos curtas nunca foi uma questão importante, por que decrescer sua quantidade por conta disso?

A resposta para essa pergunta encontra-se ancorada na recusa de Manzon em reconhecer o declínio do cine-documentário. Seu ego e sua autoconfiança estavam inflamados demais para atribuir esse descimento à falta de mercado exibidor, que outrora lhe era favorável. Seus curtas pararam de passar nas telas de cinema porque não havia mais o interesse. Além disso, a obrigatoriedade de exibição dos filmes institucionais já não era a mesma. Em relação a sua volta ao longa-metragem, Manzon, mais uma vez, parecia “dançar conforme a música”. Se o seu ingresso no universo dos curtas comerciais ocorreu pela oportunidade do momento, o mesmo aconteceu anos depois.

“*Brasil, terra dos contrastes*” revelou um cineasta mais propenso a mostrar um lado do país que, anteriormente, se recusava a divulgar. O tema da verossimilhança cinematográfica passou a ser de suma importância. O otimismo exacerbado, em relação ao futuro, deu lugar à cobertura integral dos acontecimentos marcantes da história do povo brasileiro. Mas por que houve essa guinada estilística? Novamente Manzon modelou sua ótica produtiva de acordo com as exigências de seus contratantes. A fabricação de verdades, que fossem convenientes no momento, permaneceu permeando seu modelo de trabalho.

Considerações finais

O suposto vínculo orgânico de Manzon com o IPÊS, portanto, precisa ser questionado devido às modelações de construção cinematográfica feitas por ele ao longo da carreira. A trajetória do cineasta no Brasil confirma que variações nos discursos e nas imagens adotadas, em seus filmes, poderiam acontecer - caso fossem necessárias. Desta forma, pode-se concluir que o ativismo político ou a orientação ideológica de Manzon estiveram atrelados às finalidades comerciais do momento; isto é, ligados à lógica de mercado. Entretanto, isso não significa dizer que ele não possuía preferências subjetivas.

O francês, em algumas situações, deixou claro que se pudesse escolher por vontade própria, optaria por fazer acordos apenas com o setor privado. Mas, ao mesmo tempo, ao analisar sua trajetória profissional, percebe-se que ele não tinha o interesse em reduzir seu campo de ação no setor público. Até porque, os princípios norteadores de seu trabalho o aproximaram também de figuras públicas, como por exemplo, Juscelino Kubitschek. Os contatos estabelecidos se mostraram fundamentais para a sua rápida ascensão profissional.

O ponto central da pesquisa referiu-se, dessa maneira, ao reconhecimento da possibilidade de adequação narrativa de Manzon às exigências do momento - sobretudo, no mundo do cinema. O intuito de sempre se colocar à mercê das finalidades do projeto recebido não se relacionava à adoção de uma postura intrinsecamente colaborativa. Isto é, estar a par e em sintonia com os desejos de seus contratantes não foi sinônimo de comprometimento doutrinário. A principal preocupação de Manzon pareceu somente ser com a manutenção técnica e artística de seu material e com os ganhos financeiros pessoais que poderia obter.

A partir da análise dos caminhos percorridos, ao longo de sua trajetória no Brasil, pôde-se concluir que sua atuação no campo cinematográfico esteve repleta de contradições argumentativas. Cardenuto explica que estas incoerências, em sua ótica produtiva, devem ser usadas como justificativas que explicam o não atrelamento político de Manzon às causas defendidas. Segundo o autor, o francês jamais foi um fiel seguidor dos princípios ipesianos, pois, trabalhou para Jango meses depois.

Nesse sentido, seguindo os argumentos de Cardenuto, esta pesquisa buscou analisar a carreira profissional de Manzon para além do período em que ele esteve vinculado ao IPÊS. A proposta foi entender os motivos que levaram a conclusões diversas a respeito de seu desempenho militante. A partir do estudo sobre os seus quadros associativos e a montagem de sua rede de influências, verificou-se que Manzon não limitava suas escolhas profissionais às suas crenças pessoais. Ou seja, apesar de concordar com as colocações de Cardenuto, esta dissertação procurou construir abordagens próprias, mas visando o mesmo objetivo: confirmar o seu não engajamento político partidário com o IPÊS.

O enfoque temporal deste trabalho terminou em 1963, apesar de citar uma de suas produções de 1989. Nesse caso, o objetivo pensado foi demonstrar que a possibilidade de modelagem narrativa e imagética continuou existindo. Novas “verdades” passaram a caracterizar a estrutura de argumentação de seus filmes. Portanto, incongruências de caráter ideológico, presentes no material audiovisual de Manzon, permaneceram guiando a sua lógica de trabalho.

A fim de dar continuidade a esse assunto, seria interessante pesquisar sobre o que o cineasta produziu após a consolidação da ditadura em 1964. Neste sentido, pensar o que ele fez ao perceber que a produção de filmes, para a campanha de Goulart, de pouco serviu provoca certa curiosidade. Algumas perguntas ainda não foram respondidas: a sua rede de influências, por exemplo, conseguiu se manter estruturada após o golpe? E sua relação com o circuito exibidor, especialmente com Severiano Ribeiro, continuou sólida? E a questão legislativa referente ao cinema? Houve alguma alteração significativa na lei de obrigatoriedade de exibição compulsória dos *shorts*?

Outro ponto trabalhado por essa pesquisa baseou-se no estudo sobre as características estéticas estabelecidas nos curtas-metragens de Manzon. Como visto, apesar de algumas mudanças de teor conceitual, sua qualidade técnica, por exemplo, sempre foi alvo de elogios (até mesmo de seus críticos). O engessamento do seu estilo de estruturação cinematográfica resultou na consolidação de certos temas que permearam muitas das suas películas. Sua obsessão em criar o sentido do “real”, por exemplo, pôde ser notada em diferentes trabalhos.

Nos minutos iniciais, o espectador já suspeitava que se tratava de um documentário de Manzon. Isso porque, seus instrumentos de construção simbólica, como por exemplo, os gêneros das músicas escolhidas para a abertura em seus filmes, eram de conhecimento público. Apesar da existência desses referenciais, não há como negar que alterações filmicas foram promovidas por ele; devido, sobretudo, às influências recebidas a partir de diferentes contextos de produção. Manzon sabia se adaptar às especificidades do momento e aos tipos de encomendas recebidas, apesar de possuir modelos constitutivos próprios.

6

Referências bibliográficas

ABREU, Alzira Alves de. 1964: a imprensa ajudou a derrubar o governo Goulart. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **João Goulart** – entre a memória e a história. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2006.

ARCHANGELO, Rodrigo. **Um bandeirante nas telas de São Paulo**: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956). Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007.

ASSIS, Denise. **Propaganda e cinema a serviço do golpe** – 1962/1964. Rio de Janeiro: Mauad, 2001

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a Chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENEVIDES, Maria Victoria. O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In: GOMES, Ângela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

_____. **Cinema e História do Brasil**. Editora da Universidade de São Paulo: Contexto, 1988.

BIZELLO, Maria Leandra. **Imagens de convencimento**: cinejornais e filmes institucionais nos anos JK. Artigo baseado em: BIZELLO, Maria Leandra. **Entre fotografias e fotogramas**: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek – 1956-1961. Tese (Doutorado em Multimeios) – IA – Unicamp, Campinas, 2008.

CALDIERI, Sergio. **Alberto Cavalcanti**: o cineasta do mundo. Rio de Janeiro: Teatral, 2005.

CAMARGO, Aspácia; GÓES, Walder de. **Diálogo com Cordeiro de Farias**: Meio século de combate. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed, 2001.

CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1988.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CARVALHO, Luiz maklouf. **Cobras Criadas** – David Nasser e O Cruzeiro. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CAVALCANTI, Lauro. Brasília: a construção de um exemplo. In: MIRANDA, Wander Melo (orgs). **Anos JK: margens da modernidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002.

CORRÊA, Marcos. **O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963)**. Dissertação (Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (org). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012.

COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. In: TURAZZI, Maria Inez (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n 27. Rio de Janeiro: IPHAN-RJ, 1998.

DIAS, Rosangela de Oliveira. **O Mundo como chanchada** – Cinema e Imaginário das Classes Populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado** – Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

FARO, José Salvador. A comunicação populista no Brasil: o DIP e a SECOM. In: MELO, José Marques de. **Populismo e comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Ângela de Castro. **1964** – o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jaques & NORA, Pierre. **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Livr. Francisco Alves Editora, 1976.

FICO, Carlos. **Além do golpe** – versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **O grande irmão** – da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub. Democracia e reformas: a conciliação frustrada. In: TOLEDO, Caio Navarro de (org). **1964: visões críticas do golpe: democracia e reformas no populismo**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

_____. **Democracia ou reformas?** Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

FILHO, Reinaldo Cardenuto. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964.** 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. **Cinema e política.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. Trad: Júlio César Montenegro.

GALVÃO, Maria Rita E. **Crônica do cinema paulistano.** São Paulo: Ática, 1975.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Ângela de Castro. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge (org). **O populismo e sua história:** debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário.** Rio de Janeiro: Paz e Terra Embrasilme, 1982.

_____. O primo e a prima. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org). **Paulo Emílio:** um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GOENDER, Jacob. Era o golpe de 64 inevitável? In: TOLEDO, Caio Navarro de (org). **1964: visões críticas do golpe:** democracia e reformas no populismo. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial:** ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GRISOLIO, Lilian Marta. **A oposição da Revista O Cruzeiro ao projeto nacionalista de Getúlio Vargas nas eleições de 1950:** a derrota dos vencedores. CADUS – Revista de Estudos de política, História e Cultura. V.1, n.1, jul. 2015.

GRYNSZPAN, Mario. O período Jango e a questão agrária: luta política e afirmação de novos atores. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord). **João Goulart** – entre a memória e a história. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2006.

KUBITSCHKE, Juscelino. **Meu caminho para Brasília:** 50 anos em 5. Rio de Janeiro: Bloch, v.3, 1978.

_____. **Meu caminho para Brasília:** a escalada política. Rio de Janeiro: Bloch, v. 2, 1976.

_____. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, 2009.

LOUZEIRO, José. O IPÊS faz cinema e cabeças. In: ASSIS, Denise. **Propaganda e cinema a serviço do golpe – 1962/1964**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

MELO, José Marques de. Populismo e comunicação. In: MELO, José Marques de. **Populismo e comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981

MORAES, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MORAES, Leticia Nunes de. **Cotidiano & Política – em Carmen da Silva e David Nasser (1963 – 1973)**. Tese de Doutorado em Letras. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. João Goulart e a mobilização anticomunista de 1961-1964. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **João Goulart – entre a memória e a história**. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2006.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MOURA, Roberto. A bela época (primórdios-1912); Cinema carioca (1912-1930); A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

NARS, Edson Luiz. **Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva**. Araraquara: UNESP, 1996.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado. In: MIRANDA, Wander Melo (orgs). **Anos JK: margens da modernidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002.

PEREGRINO, Nadja Maria Fonseca. **A fotografia de reportagem: sua importância na Revista “O Cruzeiro” (1944-1960)**. Rio de Janeiro: ECA, 1990. Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão de Coordenação do Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). **O golpe e a ditadura militar – quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: EDUSC, 2004.

RIEDINGER, Edward Anthony. **Como se faz um presidente:** a campanha de J.K. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Tradução: Roberto Raposo.

RODRIGUES, Georgete Medleg. **Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília.** Dissertação apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade de Brasília. Mestrado em História. Brasília: UNB, 1990.

SILVA, Silvana Louzada. **Fotojornalismo em revista:** o fotojornalismo de O Cruzeiro e Manchete nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart. Niterói: PPGC/UFF, 2004.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil.** São Paulo: Anablume/FAPESP, 1996.

SIMÕES, Josanne Guerra. **Sirênico canto** – Juscelino Kubitschek e a construção de uma imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. Era o golpe de 64 inevitável? In: TOLEDO, Caio Navarro de (org). **1964: visões críticas do golpe:** democracia e reformas no populismo. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

SOUZA, Maria Inêz Salgado de. **Os empresários e a educação** – o IPES e a política educacional após 1964. Petrópolis: Vozes, 1981.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Os senhores das gerais** – os novos inconfidentes e o golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1986.

TAVARES, Flávio. **1964 – O golpe.** Porto Alegre: L&PM, 2014.

TOLEDO, Caio Navarro de. A democracia populista golpeada. In: TOLEDO, Caio Navarro de (org). **1964: visões críticas do golpe:** democracia e reformas no populismo. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

TOMAIN, Cassio dos Santos. **Janela da alma: cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário.** França, 2004. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da UNESP.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

À Jean Manzon Films S/A. Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. São Paulo: 14/12/1961. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo nacional: www.sian.an.gov.br.

À Jean Manzon Filmes S/A. Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. São Paulo: 23/08/1963. Carta enviada por Flávio Galvão. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

Ao Dr. João Batista Leopoldo Figueiredo. Presidente do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Produzido por: Jean Manzon. São Paulo: 03/02/1962 Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo nacional: www.sian.an.gov.br.

Jornal Correio da Manhã. Título: “*Brasileiros*”. Em: 28/07/1955. P. 6.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=brasileiros.

Jornal Correio da Manhã. Título: “*Manzonbrás*”. Em: 15/08/1957.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=manzonbr%C3%A1s.

Jornal Diário de notícias. Título: “*Nos bastidores do cinema nacional.*” Em: 21/08/1949. Sexta seção. P. 4. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pesq=nos%20bastidores%20do%20cinema%20nacional.

Jornal do Commercio. Em: 10/04/1955. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_14&PagFis=31128&Pesq=manzon

Jornal Folha da Manhã. Título: “*Procura o cinema europeu conquistar a preferência do nosso grande público.*” Em: 23/04/1949. P. 2. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24388&keyword=europeu%2Cconquistar%2Cpreferencia%2Cpublico&anchor=218973&origem=busca&pd=a3ae6a4111bdbc168009c2bbe73127e3>.

Jornal Folha de São Paulo. Título: “*Profissão otimista*”. Em: 17/11/1977. P. 37. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6402&keyword=otimista&anchor=4874638&origem=busca&pd=1f4f5820db5c8ff83e5d527a8b696847>.

Jornal O Estado de São Paulo. Em: 12/05/1989. Disponível em:

www.acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890512-35038-nac-0001-999-1-not.

Jornal O Globo. Em: 10/08/1940. Seção Vespertina. P. 1. Disponível em:

<http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=194019400810C&edicao=Vespertina>.

Jornal O Globo. Título: “*A maior propaganda do Brasil no exterior.*” Em: 28/07/1952. P. 3. Disponível em:

<http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=relevancia&allwords=a+maior+propaganda+do+Brasil+no+exterior&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1950&anoSelecionado=1952&mesSelecionado=7>.

Jornal O Globo. Título: “*Amazônia – informação superficial.*” Em: 30/05/1973. P. 7. Disponível em:

<http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&pagina=&ordenacaoData=relevancia&allwords=miguel+pereira&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1970&anoSelecionado=1973&mesSelecionado=5&diaSelecionado=30>.

Jornal Última Hora. Título: “*Três Ases Revolucionam o Nosso Cinema.*” Em: 30/04/1953. P. 3. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%201953&pesq=tr%C3%AAs%20ases%20que%20revolucionam%20o%20nosso%20cinema>.

O Jornal. Título: “*É com este que eu vou.*” Em: 06/02/1948. P. 6. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_04&pasta=ano%201948&pesq=%C3%A9%20com%20este%20que%20eu%20vou.

O que é o IPES. Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo nacional: www.sian.an.gov.br.

Relatório escrito por Luiz Werneck, encarregado das atividades cinematográficas do IPÊS. Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. São Paulo. Em: 02/04/1963. Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

Revista Manchete. Título: “*Juscelino com um pé no catete.*” Em: 15/10/1955. P. 6. Disponível em: www.youblisher.com/p1111291-Manchete-182-15-out-1955/.

Revista O Cruzeiro. Título: “*Agarre seu Homem!*” Em 05/01/1946.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%201946&pesq=agarre%20seu%20homem!>

Revista O Cruzeiro. Título: “*Churrasco nos Pampas.*” Em 30/09/1944. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%201944&pesq=churrasco%20nos%20pampas>.

Revista O Cruzeiro. Título: “*Enfrentando os chavantes.*” Em 24/06/1944.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%201944&pesq=%20chavantes>.

Revista O Cruzeiro. Título: “*Juscelino entra, na reta final, como favorito.*” Em: 17/09/1955. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%201955&pesq=Juscelino%20entra,%20na%20reta%20final,%20como%20favorito>.

Revista O Cruzeiro. Título: “*Manon, lírio partido.*” Em: 11/09/1943.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%201943&pesq=Manon,%20l%C3%ADrio%20partido>.

Revista O Cruzeiro. Título: “*O fim da guerra.*” Em: 12/05/1945. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=44399&Pesq=o%20fim%20da%20guerra>.

Revista O Cruzeiro. Título: “*Os Donos da Terra.*”. Em: 16/08/1947.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=os%20donos%20da%20terra>.

Revista O Cruzeiro. Título: “*Os loucos serão felizes?*” Em 27/11/1943.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=Os%20loucos%20ser%C3%A3o%20felizes?>

Revista O Cruzeiro. Título: “*Revelando o segredo da Barra da Tijuca*”. Em 31/10/1959. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20195&pesq=revelando%20o%20segredo%20da%20Barra%20da%20Tijuca>.

Revista Veja. Título: “*O magnata da câmara*”. Em: 05/04/1989. P. 122 e 123.

Disponível em:

<http://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/1074?page=122&searching=true§ion=1&word=1989>.

Sobre a exibição do filme ‘Nordeste, problema número um. Produzido por: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Em: 13/10/1962. Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br

A boa empresa. Produção: Carlos Niemeyer. Direção: Osvaldo Correia e Moisés Kendler. Fotografia: Jorge A. Aguiar. Orientação: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1963. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

A constituição acima de tudo. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Ano: 1963. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=xeotAatGYj8.

Amazônia vai ao encontro de Brasília. Produção: Jean Manzon Films/Atlântida. Montagem: Ítalo di Bello. Supervisão técnica: René Persin. Imagens: John Reichenheim. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1958. Disponível em: www.acervojeanmanzon.com.br.

As primeiras imagens de Brasília. Produção: Jean Manzon Films/Atlântida. Montagem: Ítalo Di Bello. Supervisão técnica: René Persin. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1958. Cópia em vídeo encontrada no Arquivo Público do Distrito Federal. Filme constante do acervo da NOVACAP em poder do ArPDF. Também disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xnXQQeU5nlk>.

A vida marítima. Produção: Jean Manzon Films/Atlântida. Fotografia: Antônio Estevão, Paulo Ferreira, John Reichenheim, Arturo Usai. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br

BR3- Record Rodoviário. Produção de Jean Manzon Films/ Atlântida. Cinegrafista: René Guy Persin. Assistente: Romeo Giuseppe. Produzido a partir de uma encomenda do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem. Ano: 1957. Disponível em: www.acervojeanmanzon.com.br.

Coluna Norte. Produção: Jean Manzon/ Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi e Antonio Martinez. Imagens: Antônio Estevão. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1960. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=b_dmUr5_IPc.

Criando homens livres. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

Deixem o estudante estudar. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

Depende de mim. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

Drama ao amanhecer. Produção: Jean Manzon/ Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi e Antonio Martinez. Imagens: Antônio Estevão. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iKdUC6bwiqQ>.

Góias, Celeiro do Brasil e Goiás, Coração do Brasil. Produção: Jean Manzon. Montagem: Frieda Dourian. Coordenação técnica: Floriano Peixoto. Assistência: Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi e Antonio Pons. Cinegrafista: Hugo Pavanello. Ano: 1959. Disponíveis no Arquivo Público do Distrito Federal em Brasília.

História de um maquinista. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br

Kilowatts para o progresso do Brasil. Produção: Jean Manzon. Cinegrafistas: Antonio Estevão e Hans Reichenheim. Filme feito para a Companhia Auxiliar de Empresas Elétricas Brasileiras. Ano: 1957. Disponível no Arquivo Público do Distrito Federal em Brasília.

Na tradição de Santos Dumont. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez. Imagens: Equipe Jean Manzon. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noQ2tIOcKSM>.

Nordeste não quer esmola. Produção: Jean Manzon Films. Assistência: Milton da Silva. Operador: René Persin. Produzido para o Departamento Nacional de Obras contra a Seca (DNOCS). Ano: 1958. Disponível no Arquivo Público do Distrito Federal em Brasília.

Nordeste, problema número um. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

O Bandeirante. Produção: Jean Manzon Films. Assistência de Milton da Silva. Operador: René Persin. Ano: 1957. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l3we20Ahn98>.

O bonde êsse eterno sofredor. Produção: Jean Manzon/ Atlântida. Montagem: Claude Perrier. Imagens: Antônio Estevão. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1957. Disponível em: <http://www.acervojeanmanzon.com.br/>.

O Brasil precisa de você. Produção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br

O IPÊS é o seguinte... Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br

O que é democracia? Produção: Jean Manzon/Atlântida/Cineservice. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Narrador: Reinaldo Dias Leme. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br

O que é o IPES. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares. Narrador: Luís Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br

Portos paráliticos. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Fotografia: Antônio Estevão, Paulo Ferreira, John Reichenheim, Arturo Usai. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br

Uma economia estrangulada. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Fotografia: Antônio Estevão, Paulo Ferreira, John Reichenhein, Arturo Usai. Direção: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Ano: 1962. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

Um conceito de empresa. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Narração: Luís Jatobá. Ano: 1963. Disponível em: Fundo IPÊS. Arquivo Nacional: www.sian.an.gov.br.

Venceu o Brasil. Produção: Jean Manzon/Atlântida. Imagens: John Reichenheim. Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas e Irene Soares. Narrador: Luiz Jatobá. Ano: 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EQywu9uHk3Y>