REINALDO CARDENUTO FILHO

**Discursos de intervenção:
o cinema de propaganda ideológica para o CPC e
o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação impressa e audiovisual, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Junior.

**São Paulo
2008**

REINALDO CARDENUTO FILHO

**Discursos de intervenção:
o cinema de propaganda ideológica para o CPC e
o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação impressa e audiovisual, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Junior.

**São Paulo
2008**

Resumo

Esta dissertação tem o objetivo de investigar o cinema de propaganda política produzido por duas associações de caráter ideológico, entre os anos 1961 e 1964: o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipês), dirigido principalmente por ricos empresários liberais e anticomunistas; e o Centro Popular de Cultura (CPC da UNE), constituído por jovens artistas influenciados pelas idéias marxistas. Para tanto, busquei articular informações provenientes da análise intrínseca de seus filmes com as do contexto histórico em que foram feitos e exibidos e, em especial, as extraídas da documentação a que tive acesso, com o intuito, então, de compreender os modelos cinematográficos aos quais essas obras se alinharam. Ao estudar como ipesianos e cepecistas foram adversários em meio às instabilidades de um Brasil próximo ao Golpe de 1964, foi possível constatar como os dois grupos financiaram a atividade cinematográfica com a expectativa de intervir nos rumos socioeconômicos e culturais do país a partir de projetos conflitantes que, por um lado, pretendiam fortalecer o poder da elite com um capitalismo de base liberal e, por outro, romper com as estruturas de poder capitalistas. Nesse sentido, mesmo com essas divergências, a pesquisa demonstra como ambos utilizaram um discurso próximo em suas filmografias, repleto de similaridades, que se manifesta no uso de técnicas e linguagens idênticas, como é o caso das experiências estéticas didáticas e das representações do povo com a finalidade de concretizar um programa ideológico para a nação. Assim, esse mestrado procura defender a hipótese de que, mesmo politicamente opostos, Ipês e CPC manusearam um referencial cinematográfico com diversas semelhanças.

Palavras-chave: Golpe de 1964, cinema de propaganda ideológica, Centro Popular de Cultura, Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, comunismo, anticomunismo.

Abstract

The present dissertation aims the investigation of the political propaganda film industry production between 1961 and 1964 by two ideological character associations: the Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – Ipês (Research and Social Studies Institute), managed especially by liberal and anticommunist rich businessmen; and the Centro Popular de Cultura – CPC da UNE (Culture Popular Center), constituted of young artists influenced by marxist ideas. And to do so, I tried to join information provided by the intrinsic analysis of their films and the historic context in which they were produced and released and, especially, the information taken from the documentation I had access to, with the purpose of understanding the cinematographic models to which these films attached. By studying how ipesianos (term used to refer to the members of Ipês) and cepecistas (term used to refer to the members of CPC) were opponents in the instable Brazil near the 1964 coup d'état, it was possible to observe how both groups financed their cinematographic activity, expecting to exercise some influence on the country cultural and socioeconomic course, by producing conflicting projects intended to, on the one hand, strengthen the power elite by supporting liberal based capitalism, and on the other hand, bring the capitalist power structures to an end. Nevertheless, even showing divergences, this research makes evident how both groups made use of analogue methodology on their filmographies, full of similarities, expressed in their identical techniques and languages, which can be seen in their didactical esthetic experiences and representations of the people with the purpose of concretize an ideological program for the nation. Therefore, the main goal of this master's degree is to support the hypothesis that, even being politically opposite, Ipês and CPC made use of very similar cinematographic referential.

Keywords: 1964 Brazilian coup d'etat, ideological propaganda film industry, Centro Popular de Cultura (Culture Popular Center), Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Research and Social Studies Institute), communism, anticommunism

Sumário

Agradecimentos, 5

Introdução, 7

1. O cinema na concepção do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais

1.1. A escolha de Jean Manzon, 11

1.2. Algumas restrições do Ipês a Jean Manzon, 33

1.3. A influência dos filmes americanos de Guerra Fria, 38

1.4. A produção e a exibição dos filmes ipesianos, 60

2. O cinema na concepção do Centro Popular de Cultura

2.1. A produção e a distribuição dos filmes cepecistas, 76

2.2. Arte e política na concepção cepecista, 96

2.3. Desentendimentos ideológicos entre o CPC e o Cinema Novo, 120

2.4. As tensões estéticas e políticas em *Cinco vezes favela*: uma análise, 134

2.5. A recepção de *Cinco vezes favela*, um filme desconfortável, 163

3. Cinematografias em confronto

3.1. As soluções (cinematográficas) para um Brasil em crise, 206

3.2. O povo e a nação, artifícios políticos, 238

4. Considerações finais, 273

5. Referências bibliográficas, 276

6. Filmografia em análise, 288

7. Cadernos de imagem, 289

8. Anexos, 328

Agradecimentos

Esta pesquisa é resultado de minha opção de carreira e, como toda escolha, está repleta de afetividades às quais desejo celebrar nessa página. Agradeço meus pais e minha irmã, Reinaldo, Janete e Joyce, que sempre estiveram próximos e me apoiaram incondicionalmente em todas as decisões profissionais por mim assumidas. Pela amizade, fundamental para amenizar os traumas do início da carreira acadêmica, sou grato à camaradagem escudeira dos meus irmãos André Luiz Rafaini Lopes e Carlos Sampietri, aos encontros encantadores com Carmelita e Plácido Campos e aos apoios carinhosos de Joel Yamaji, Daniela Machado Queiroz, Estevão Azevedo, Carlos Eduardo Reinaldo Gimenez e Julia Codo. Vanessa Calheiros foi extremamente gentil ao traduzir, de forma competente, meu resumo para o inglês. A Eduardo Oikawa reservo um agradecimento especial porque, além de amigo, esteve presente nos três anos da pesquisa, vasculhando sebos à procura de minha bibliografia, transcrevendo as entrevistas por mim realizadas e lendo, com atenção redobrada, os resultados de meu mestrado.

Para o bom andamento de meu projeto, recebi o apoio fundamental de várias instituições. Na Cinemateca Brasileira, local onde sempre fui muito bem recebido, não foram poucos os que me auxiliaram com pesquisas e me instigaram com reflexões: amigos como Olga Futemma, Adilson Inácio e Rodrigo Archangelo me instigaram com suas capacidades de provocação intelectual. No Museu da Imagem e do Som, de São Paulo, não fosse o auxílio de José Maria, coordenador do Acervo Audiovisual, eu nunca teria a oportunidade de encontrar e assistir o filme *Asas da democracia*, um documentário desconhecido do Ipês.

Nos arquivos da *Jean Manzon Films*, comprados por uma empresa particular, agradeço Wagner Labs por permitir que eu pesquisasse a documentação relativa aos filmes do cineasta para o Ipês.

A pesquisa também utilizou os serviços dinâmicos do Arquivo do Estado de São Paulo, assim como pode contar com a competência profissional dos funcionários do Arquivo Edgar Leuenroth, um departamento do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp.

No Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, além das prazerosas pesquisas em um ambiente agradável e altamente qualificado, fui atenciosamente atendido por uma equipe das mais profissionais. Em especial, agradeço a ajuda de Clóvis Molinari, chefe da reserva técnica de imagens, sujeito simpático que já foi parceiro em outros projetos por mim desenvolvidos, e de Joyce, atendente da sala de consulta, senhora cordial que se tornou voz amiga enquanto estive no Rio de Janeiro.

Nesta pesquisa, tive a felicidade de contar com o auxílio especial de alguns professores e pesquisadores que me inquietaram com questionamentos e reflexões em torno dos filmes cepecistas e ipesianos. Emília Viotti da Costa, que conheci durante um congresso de história na cidade de Assis, gentilmente me recebeu em sua casa e assistiu, ao meu lado, todos os documentários financiados pelo Ipês. Suas observações foram perspicazes e abriram novas possibilidades para a análise de meu material.

Marcos Napolitano, professor do departamento de história da USP, foi conselheiro dos mais presentes, indicando boa parte da bibliografia utilizada em meu mestrado, sugerindo formatações para a exposição de meus textos e me apresentando sua orientanda Miliandre Garcia, pesquisadora séria que me disponibilizou uma série de documentos sobre o CPC.

Do departamento de cinema da ECA, agradeço Esther Hamburger pelas observações sobre minha análise de *Cinco vezes favela*, reflexões que me fizeram reavaliar algumas posições críticas, e Eduardo Morettin, cujo ímpeto acadêmico foi um forte estímulo para a realização de minhas pesquisas.

Marcos Côrrea, autor de uma tese de mestrado sobre o Ipês, me surpreendeu com um companheirismo acadêmico pouco habitual: em uma tarde, quando combinamos de tomar um café, me emprestou toda a documentação levantada no decorrer de sua pesquisa. Tunico Amâncio também me surpreendeu ao me presentear, durante um congresso de cinema, com a cópia de um documentário sobre Jean Manzon.

Daniela Pinto Senador, que realizou sua pesquisa de mestrado junto a minha, foi colega das mais presentes. Durante os três anos em que preparamos a dissertação, nos aproximamos como bons amigos e, entre risadas e choramingos, adquirimos o costume de xingar o mundo como forma de suavizar as tensões.

Aos 45 minutos do segundo tempo, surgiram em minha vida alguns novos colegas de trabalho, na FAAP e na Universidade Anhembi Morumbi, que tiveram a paciência de me ouvir falar insistentemente sobre o tema mestrado. São eles: Eliseu Lopes, Ninho Moraes, Rossana Foglia, Bruno Hingst, André Gatti e Noel Carvalho.

Agradeço também às pessoas que me concederam entrevistas e foram essenciais provocando reflexões sobre meu estudo. Foram elas Maurice Capovilla, Cacá Diegues, Ferreira Gullar, Carlos Estevam Martins e Eduardo Coutinho, do qual guardo a recordação de uma conversa informal e deveras divertida.

Ao meu orientador, Rubens Machado, sou grato não apenas pelos estímulos ou pelas inúmeras reflexões em torno de meu objeto de pesquisa, mas por três anos de trabalho conjunto nos quais pudemos refletir bastante sobre cinema.

Por fim, essa pesquisa é dedicada a duas pessoas.

Carlos Augusto Calil, homem dos mais generosos, responsável por me fazer gostar de cinema brasileiro e amigo que sempre apoiou meus projetos pessoais e profissionais. A ele, devo não somente meu início de carreira na área cinematográfica, quando me convidou para trabalhar ao seu lado, mas principalmente a inspiração em me tornar pesquisador e professor.

Renata Nobre de Faria e Souza, companheirinha de todas as horas e que continua a me surpreender, após oito anos de relacionamento, com sua paixão e dedicação. Não fosse nosso casamento, as muitas viagens que fizemos juntos e as incontáveis horas de declarações sussurradas de amor, esse mestrado não teria boa parte de sua graça.

Introdução

Nos últimos meses de 1961, após a renúncia do presidente Jânio Quadros e as ações da direita contra a posse de seu vice, João Goulart, uma parte significativa da elite empresarial brasileira, preocupada em ver seus interesses econômicos prejudicados em razão da instabilidade política do país, organizou uma poderosa entidade, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, com o objetivo principal de pressionar o governo e a sociedade civil a adotarem a modernização conservadora como projeto para a nação.

Na defesa da iniciativa privada como a vanguarda de nosso desenvolvimento, eficiente inclusive para promover o equilíbrio social em um Brasil de intensos desequilíbrios, os ipesianos, cuja diretoria era formada por ricos empresários em estreita relação com ou diretamente associados às multinacionais, estruturaram uma campanha com o intuito de promover o capital estrangeiro como um importante aliado de nosso progresso. A partir da encíclica papal *Mater et Magistra*, redigida em maio de 1961 por João XXIII, e do programa Aliança para o progresso, uma proposta norte-americana de intervenção econômica na América Latina, dois documentos internacionais que, pelo menos na teoria, exigiam dos países de Primeiro Mundo um auxílio para o desenvolvimento dos países de Terceiro Mundo, o Ipês encontrava respaldo ecumênico e político para fazer propaganda dos Estados Unidos como o mais importante de nossos parceiros.

Exercendo influências diretas sobre o governo de João Goulart e utilizando meios diversos de comunicação social, os empresários ipesianos se vincularam a outras alas conservadoras do país – políticos de direita e parte dos militares e da Igreja Católica –, como forma de concretizar uma política sem entraves a seus interesses: em seu julgamento, o Brasil deveria caminhar para uma democracia liberal, cuja base seria a ideologia da livre empresa, na qual a iniciativa privada, sem interferências do Estado, tornava-se o motor de nossa modernização. Esse sistema de idéias promovido pelo Ipês como projeto nacional era, decerto, uma forma de manter o poder econômico nas mãos da elite patronal.

Entretanto, para o Ipês, essa ambição em reformular nosso sistema político a partir de uma concepção liberalizante sofria percalços graças às organizações de esquerda que, desde a revolução em Cuba, em 1959, aumentavam a pressão sobre o governo para este assumir um desenvolvimento com bases comunistas. Nesse sentido,

os ipesianos não apenas formularam um programa, mas montaram uma ampla rede milionária de comunicação, com dinheiro proveniente dos Estados Unidos e de doações empresariais, com a finalidade de mobilizar a opinião pública contra a esquerda, desestruturando suas possíveis influências sociais.

Nos anos antecedentes ao golpe de 1964, o Ipês articulou sua ampla propaganda política e anticomunista a partir, entre outras ações, da distribuição de folhetos em empresas ou por mala direta, da edição de livros vendidos a preços populares, da publicação de documentos e matérias opinativas em jornais e revistas, de entrevistas concedidas em programas radiofônicos, da produção de programas televisivos e da contratação de documentaristas para a realização de filmes curtos exibidos em circuito nacional antes da sessão de um longa-metragem. Para os ipesianos, que não se furtaram a comprar espaço na mídia, os meios de comunicação tinham um caráter utilitário de combate à esquerda.

Nessa chave, a atividade cinematográfica era essencialmente reconhecida como um instrumento político, uma forma de difundir um conteúdo ideológico. Considerado um dos meios mais eficientes para transmitir uma mensagem, o cinema foi supervalorizado pelo Ipês como arma de propaganda: um filme, principalmente aquele com características informativas, didáticas e de fácil compreensão para espectadores os mais variados, tinha condições de atingir amplamente a sociedade, convencendo-a de que os ipesianos representavam uma elite a serviço do bem-estar coletivo da nação. Ao contratar produtores como o francês Jean Manzon e o carioca Carlos Niemeyer para a realização de documentários, o Ipês pretendeu agir sobre as massas, persuadindo-as de que o comunismo poderia implantar no Brasil um regime totalitário a agravar nossas crises sociais. Atemorizar o espectador a partir do cinema pareceu um bom artifício para colocar a opinião pública contra a esquerda e a favor dos empresários e suas soluções.

No livro *1964: a conquista do Estado*, certamente a pesquisa mais completa sobre o Ipês, René Armand Dreifuss detalha o funcionamento do instituto, analisa parte de sua campanha ideológica e demonstra como este, ao representar os interesses dos conservadores, foi radicalizando seus discursos e suas ações conforme João Goulart cada vez mais flertava com um projeto de “estatismo nacional-reformista”, defendido pelas esquerdas em geral, e deixava de atender as demandas do bloco empresarial, responsável pelo programa da modernização conservadora¹. O autor se esforçou em

¹ DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981, cap. 4.

evidenciar como os ipesianos montaram uma rede de comunicação que foi eficiente para convocar parte significativa da classe média contra o governo e que teve sua importância nos rumos do golpe civil-militar de 1964, pois foi um suporte estratégico para a derrubada do presidente constitucionalmente eleito.

Nos meses antecedentes ao golpe, o Ipês tornara-se um dos principais centros estratégicos de ação política dos conservadores, talvez a entidade mais poderosa na unificação e organização das “classes capitalistas” com o intuito de tomar o poder Executivo. Contando com a liderança do general Golbery do Couto e Silva para exercer influências sobre os militares e com a elite da iniciativa privada, proprietários de vultosos empreendimentos urbanos e rurais, os ipesianos tiveram uma participação central nos acontecimentos políticos de abril de 1964:

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 esvaziar uma boa parte do apoio do executivo existente e reunir as classes médias contra o governo. Ademais, os efeitos das atividades do complexo Ipês/Ibad acarretavam consequências sobre a capacidade do executivo e da esquerda trabalhista de compor um alinhamento exequível para realizar suas reformas distributivas e medidas nacionalistas. Porém, a contenção ideológica das classes populares e a mobilização ideológica das classes médias por si próprias não eram suficientes para levar a uma troca de regime. A contenção ideológica era suplantada e coordenada com outras atividades nos campos políticos e militares².

Praticamente no mesmo período em que o Ipês estava se organizando, nos últimos meses de 1961, um outro grupo de caráter ideológico, com bases marxistas e ideologicamente oposto aos conservadores, estava em formação. Alocado na União Nacional de Estudantes, o Centro Popular de Cultura, com uma estrutura financeira e administrativa minúscula se comparada à dos ipesianos, era composto por jovens estudantes ou recém-egressos de universidades e tinha como objetivo central utilizar a arte como forma de conscientização política. Na concepção de seus integrantes, o militante de esquerda, consciente das estruturas injustas de poder no capitalismo, tinha o compromisso de produzir uma obra de engajamento eficiente para organizar as camadas populares na luta contra a opressão burguesa. Estimulados pela Revolução Cubana de

² DREIFUSS, René Armand. *op. cit.*, p. 259. O pesquisador Luiz Alberto Moniz Bandeira, no livro *O governo João Goulart*, corrobora essa conclusão ao escrever que “o Golpe de Estado de 1964 representava (...) um episódio de luta de classes, com o qual o empresariado, sobretudo seu setor estrangeiro, tratou de conter e reprimir a ascensão dos trabalhadores, cujos interesses, pela primeira vez na história do Brasil, condicionavam diretamente as decisões do Presidente da República (...) de onde os capitais então emigravam.

1959, um exemplo concreto de que transformações sociais poderiam ocorrer na América Latina, os cepecistas consideravam as manifestações artísticas instrumentos promissores de libertação nacional e popular contra o jugo do colonialismo e do capitalismo.

Assim, o CPC montou um aparato de comunicação para concretizar esse projeto cuja maior ambição era promover, no Brasil, uma revolução social de bases comunistas. Militantes como o sociólogo Carlos Estevam Martins, responsável por redigir o *Anteprojeto do manifesto do CPC*, ou como os artistas Leon Hirszman, Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis, todos ainda jovens, organizaram atividades de intervenção política e de caráter didático com o objetivo de atingir o maior número possível de pessoas. Entre 1961 e março de 1964, quando foi compulsoriamente desativado graças ao golpe civil-militar, o grupo investiu em uma série de ações: publicou folhetos e livros, lançou discos em diálogo com gêneros musicais populares, participou de comícios em apoio a candidatos políticos de esquerda, montou peças encenadas diariamente nas ruas do Rio de Janeiro e produziu filmes na expectativa, idêntica aos ipesianos, de massificar e multiplicar mensagens de caráter ideológico.

Esse cinema, feito para intervir diretamente nos rumos da sociedade, teve como principal idealizador Leon Hirszman. Com recursos financeiros limitados e inspirado pelo curta-metragem *Couro de gato*, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, ele convidou alguns de seus colegas de militância - Cacá Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges - para a realização de um longa-metragem intitulado *Cinco vezes favela*. O filme, reunião de cinco episódios sobre a questão da favela, teve não somente a intenção de contribuir para uma renovação do cinema brasileiro, mas também a pretensão de conscientizar e mobilizar as massas. Hirszman, filiado ao Partido Comunista Brasileiro, compartilhava da idéia de que uma frente única - composta pelo operariado, o campesinato e a burguesia nacionalista, oposta aos interesses imperialistas - seria uma etapa essencial em direção ao socialismo.

Adversários políticos, Ipês e CPC foram associações de caráter ideológico que, no início da década de 1960, produziram filmes como propaganda de seus projetos e como instrumento de intervenção na sociedade. O objetivo dessa dissertação é investigar esses dois modelos cinematográficos, comparando-os e analisando-os no contexto histórico em que foram feitos e exibidos.

Capítulo 1

O cinema na concepção do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais

A ESCOLHA DE JEAN MANZON

Nas primeiras semanas de funcionamento do Ipês, em dezembro de 1961, ainda em uma fase de organização interna³, surgiu a primeira iniciativa formal para a realização de documentários cinematográficos. No dia 14 de dezembro, a partir de uma carta-convite, o integrante da filial paulista do instituto, o advogado Luís Cássio dos Santos Werneck, consultou o cineasta francês Jean Manzon, vivendo no Brasil desde 1940, acerca da possibilidade de produzir uma série de filmes curtos em elogio ao caráter liberal progressista do país⁴.

A breve correspondência, datilografada em quatro páginas apenas, é reveladora de aspectos fundamentais do ideário ipesiano e da concepção utilitária e intervencionista de seu cinema: Werneck pede a Manzon um pacote de documentários sobre os aspectos negativos dos regimes totalitários (para ir de encontro às “infiltrações” comunistas no Brasil); sobre os benefícios implantados por nossos colonizadores (a civilização ocidental) em oposição ao escravismo russo; a péssima administração do dinheiro público, consequência das demagogias de esquerda (um ataque à gestão do governo Goulart e defesa da privatização de setores públicos estratégicos para a economia); e a consagração de nosso desenvolvimentismo conservador aliado ao capital estrangeiro.

A classe empresarial estava pronta para a briga e, embalado pela ansiedade, o remetente terminava a carta transformando uma simples consulta em um quase manifesto de intenções:

³ O Ipês só começaria a funcionar, oficialmente, com ata publicada no Diário Oficial do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1962.

⁴ Ver anexo 1.

A idéia principal é desenvolver o civismo, a noção de pátria, de obrigação social, de respeito e de dedicação ao país. Da 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 alheios⁵.

A resposta de Manzon não tardou mais que quatro dias. Em carta enviada ao diretor do Ipês paulista, João Baptista Leopoldo Figueiredo, em três de fevereiro de 1962 (um complemento ao aceite de 18 de dezembro de 1961), o cineasta assumiu a produção dos documentários, a distribuição em todo território nacional e a exibição dos filmes em emissoras televisivas⁶. Em sintonia com as demandas do instituto, o fornecedor sugeriu vinte e três temáticas para a produção dos documentários e salientou, ao cliente, que seus serviços eram especializados em filmes para a orientação geral da opinião pública e, particularmente, para a orientação de “platéias especiais” (autoridades civis, militares, políticos, técnicos e estudantes).

A breve troca de correspondência, além de situar o período em que aconteceram as primeiras negociações em torno dos filmes, revela nas entrelinhas um desenho, contratualmente informal, da relação comercial entre o Ipês e Jean Manzon. O cliente, sem quadros necessários para a realização de filmes, mas deveras consciente do conteúdo a ser inserido em um curta-metragem, contratou um cineasta tecnicamente capacitado e capaz de compreender seu programa político. A produtora de Manzon, habituada a produzir filmes empresariais, trabalhou sob controle ideológico: um grupo de pesquisa, destacado pelo instituto, foi responsável pela escrita de textos a serem rigorosamente transpostos ao cinema.

Ao contratado cabia receber esses textos (previamente aprovados pelo escritor José Rubem Fonseca, na filial carioca do Ipês), orçar os projetos, mobilizar sua equipe e sair a campo, obedecendo as demandas de um cliente endinheirado. Não que seguir ordens incomodasse Jean Manzon. Estamos em um registro no qual a criatividade do cineasta ou as preocupações com autoria (ou mesmo com arte) pouco importam. Trata-se, simplesmente, de uma relação comercial, recorrente na carreira de Manzon, para a concretização de filmes institucionais. Em sua carta-resposta, ele expõe uma total afinidade com esse modo de trabalho ao deixar claro, certamente agradando ao cliente,

⁵ Todos os documentos que pertenceram ao Ipês podem ser consultados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, no Fundo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – IPÊS.

⁶ Ver anexo 2.

“que antes de realizarmos os filmes, iremos recorrer à competência do IPES que, através de seus estudos, orientará os rumos de nossos trabalhos”.

Mesmo quando precisou refazer, por volta de junho a agosto de 1962, a parte inicial do documentário *O que é democracia?*, pois na opinião do Ipês a crítica negativa pendia apenas para o totalitarismo de esquerda e esquecia o totalitarismo da direita, Manzon não deve ter tido arroubos de cineasta injustiçado. Simplesmente inseriu, a gosto da clientela, imagens de um encontro entre Hitler e Mussolini, convocou o locutor Luiz Jatobá a gravar comentários sobre as novas cenas e reenviou uma cópia para a aprovação final do instituto⁷.

Enganam-se, entretanto, os que crêem que essa “passividade” não faça parte do modo como Manzon vendia seus caríssimos serviços à classe empresarial (no caso do instituto, dois milhões de cruzeiros para a produção de cada documentário). Em seu discurso, o arguto negociador passava aos integrantes do Ipês a tranqüilidade do cumprimento de prazos, da exibição dos filmes em cadeia nacional e, principalmente, o conforto de alguém em compasso com suas demandas ideológicas. Manzon sabia adaptar sua fala às necessidades do cliente. Sua carta é, também, um panfleto publicitário:

Cumprindo a sua principal finalidade, é natural que o IPES depois de realizar pesquisas e equacionar os problemas que o preocupam promova ampla divulgação das soluções apontadas. 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.

Em sete páginas datilografadas, para o alívio dos ipesianos, o cineasta ainda citou a encíclica papal *Mater et magistra* e a ata da Aliança para o progresso, os dois principais documentos (bases teóricas e práticas) do grupo empresarial. Era um cavador dos mais inteligentes.

Se, por um lado, a troca de correspondência dá pistas sobre a transação comercial, permitindo vislumbrar o modo como foram produzidos os documentários, por outro, as cartas pouco dizem sobre os motivos que levaram os empresários a optar pelo cineasta francês como seu principal técnico na área cinematográfica: dos quinze

⁷ Essa informação fica evidente com a leitura das duas versões do roteiro de *O que é democracia?*, encontradas nos arquivos da produtora Jean Manzon Films, mais especificamente na pasta 303, em que o próprio cineasta armazenou os documentos referentes ao filme do Ipês.

filmes ipesianos hoje conhecidos⁸, onze foram realizados pela equipe da Jean Manzon Films, em São Paulo, enquanto dois ficaram a cargo da produtora de Carlos Niemeyer⁹, no Rio de Janeiro, e outros dois não possuem créditos. Por que uma escolha tão concentrada por parte do Ipês?

Uma primeira parte da resposta pode ser dada pela biografia de Manzon. Nascido em Paris, em dois de fevereiro de 1915, o cineasta chegou ao Brasil em 1940 com um currículo bastante chamativo: além de fotógrafo de destaque na revista *Vu*, no *Paris Soir* e no semanário *Match*¹⁰, apontado como um dos melhores jornalistas franceses de 1938, participou da Segunda Guerra Mundial, no serviço fotográfico e cinematográfico da Marinha, obtendo a medalha Cruz de Guerra pela corajosa cobertura jornalística de confrontos iniciais entre os nazistas e as tropas franco-britânicas.

Após a ocupação da França pelos alemães, não foi complicado para Jean Manzon encontrar abrigo em um Brasil carente de técnicos especializados na área de captação de imagens: a partir de uma carta de recomendação do cineasta Alberto Cavalcanti¹¹, foi prontamente contratado por Lourival Fontes, assessor especial do governo Getúlio Vargas, para organizar o setor de Reportagens Fotográficas do Departamento de Imprensa e Propaganda. A proximidade com o presidente, que escolheu Manzon como seu fotógrafo pessoal, fez sua fama rapidamente se espalhar. Em 1943, Assis Chateaubriand não perderia a oportunidade de contratá-lo, pelo salário altíssimo de quatro contos de réis mensais, para remodelar o projeto editorial da revista *O cruzeiro*, no qual foi parceiro do jornalista David Nasser em reportagens ousadas,

⁸ Quando René Armand Dreifuss, Denise Assis e Marcos Corrêa realizaram suas análises sobre o Ipês (ver bibliografia), identificaram a existência de quatorze filmes do instituto, armazenados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro desde a década de 1970. Eles não tiveram acesso ao documentário *Asas da democracia*, produção de Carlos Niemeyer sobre a FAB, pertencente ao acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Com esse material, a filmografia do Ipês é redefinida para quinze títulos com a expectativa de novas descobertas no futuro.

⁹ Carlos Niemeyer, produtor carioca, começou sua carreira produzindo documentários com Jean Manzon. Foi o idealizador do cinejornal *Canal 100*, lançado em 1957, mas ficou particularmente conhecido pela qualidade de seus registros futebolísticos. Com várias câmeras espalhadas no estádio e apresentando detalhes dos jogos em câmera lenta, Niemeyer inaugurou no Brasil um estilo visual de jornalismo esportivo.

¹⁰ MORAES, Fernando, *Chatô: o rei do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 417.

¹¹ Fernando Moraes cita o primeiro encontro de Manzon com Alberto Cavalcanti:

“Como fotógrafo, ele participou da campanha da Noruega, estava no Norte da França na invasão nazista da Holanda, acompanhou a retirada de Dunquerque. Quando os nazistas tomaram a França, mandaram-no para o porto de Brest – ali Manzon cobriu a evacuação da esquadra do Atlântico e saiu no último navio que deixou o porto francês. Desmobilizado, em Londres foi trabalhar no serviço cinematográfico de guerra inglês, cujo diretor de cinema e documentários era o brasileiro Alberto Cavalcanti, que já vivia na Inglaterra havia 25 anos, junto com a mãe. Foi ele quem sugeriu a Manzon, em 1942 (sic), a viagem para o Brasil, então um país neutro no conflito”. MORAES, Fernando, *op. cit.*, p. 417.

ilustres e populares naquela época, e que ajudaram a aumentar consideravelmente a tiragem do periódico.

Quando Manzon decidiu, em 1952, abandonar o fotojornalismo para abrir uma empresa de documentários, conhecia bem as garantias da própria biografia. Mais do que um currículo invejável como fotógrafo e com uma breve experiência na área cinematográfica – participou do malsucedido *It's all true* (1942), de Orson Welles, e realizou em 1951 um pequeno filme para a Fundação da Casa Popular, ligada ao Ministério do Trabalho¹² – ele possuía importantes contatos nacionais e internacionais¹³. Há anos o cineasta aumentava sua rede de influências entre os dirigentes do setor público e do privado, por vezes se tornando responsável por mediações políticas entre a elite empresarial e os dirigentes governamentais do país¹⁴.

Poucos meses depois da inauguração da produtora, o governo do Rio de Janeiro já encomendava filmes confiante no resultado de um fotógrafo famoso, mas documentarista ainda amador¹⁵: o curta-metragem *A cidade cogumelo*, um dos primeiros trabalhos de Manzon para o cinema, foi saudado pela imprensa por seu ineditismo. Além de vários periódicos, como o *Jornal do commercio*, *Correio da noite*, *O globo* e *A época*, anunciarem, a partir de uma nota da *France Press*, a exibição do filme em vinte cidades européias e 3.500 cinemas franceses¹⁶, o jornal *O globo*, curiosamente, cortejou o cineasta francês por seu patriotismo verde-amarelo:

¹² “O MAGNATA da câmera”, *Revista Veja*, São Paulo, 5 abr. 1989.

¹³ Os dados biográficos contidos nos últimos três parágrafos foram reunidos a partir de notícias da imprensa, do livro *Chatô: o rei do Brasil*, de Fernando Moraes; e da tese de mestrado *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon*, de Edson Luiz Nars.

¹⁴ Em *Le regard du jaguar*, Henry Rebatal conta um episódio significativo para ilustrar as influências exercidas por Jean Manzon. Meses depois de inaugurar sua produtora, ele foi procurado por Luiz Reis, proprietário de minas de carvão em Santa Catarina. O empresário, preocupado com a estagnação financeira de sua atividade, contratou o cineasta não apenas para a realização de um filme, mas pela garantia de o material ser visto, em uma sessão especial, pelo presidente Getúlio Vargas. O despacho cinematográfico funcionou e Reis conseguiu financiamento público para a construção de uma termo-elétrica. REBATEL, Henry. *Le regard du jaguar*. Rennes: Éditions Ouest-France, 1991, p. 237 - 238.

¹⁵ “Sa première commande importante, il l’obtient du Ministère du Travail: une série de courts métrages à portée éducative. Dans le cadre de la nouvelle politique du logement, l’objectif de ces films est de montrer à la population la plus démunie comment acquérir et utiliser les habitations populaires”. REBATEL, Henry, *op. cit.*, p. 236.

¹⁶ Não foi possível, na pesquisa de mestrado, comprovar a informação sobre a exibição espetacular de *A cidade cogumelo* na Europa. Sobre esta exibição, assunto secundário na pesquisa, devemos obviamente desconfiar. A influência de Jean Manzon nos meios de comunicação era tamanha que, de forma recorrente, o cineasta parecia implantar notícias nos jornais brasileiros: quando seu primeiro longa-metragem, *Samba fantástico* (1955), foi pessimamente recebido no Festival de Cannes, Jean Manzon tratou de filtrar as notícias enviadas para a imprensa nacional, montando uma assessoria de imprensa com a finalidade de elogiar a exibição de seu filme na França. A esperteza foi denunciada por Ivan Pinto, no jornal *O dia*, entre 27 e 28 de julho de 1955: enquanto recebia de correspondentes a notícia de que em Cannes o filme fora mal recebido, “tínhamos, diariamente, nos jornais e nas paredes, anúncios do sucesso

O filme-documentário constitui, sem dúvida, a maior propaganda do Brasil no exterior, pois que cem milhões de espectadores, aproximadamente, tomarão contato com (a luta) de uma cidade contra (os) obstáculos que atrasam o seu crescimento (...) O mundo inteiro saberá, dentro em breve, que existe uma cidade que aceitou como ornamento definitivo, a sua beleza natural incomparável, mas, graças aos seus engenheiros, transformou-se na verdadeira capital do concreto e que existe um país jovem, Brasil, cujo futuro assombra a todos que o vêem pela primeira vez¹⁷.

Poucas produtoras, no Brasil, nasceram com tamanha influência.

No geral, a imprensa brasileira foi responsável por propagar um mito em torno da figura de Jean Manzon. As reportagens sobre ele, quando positivas, por vezes continham uma faceta de aventura rocambolesca composta com elogios ao francês que adota nossa pátria e, por amor, trabalha para seu pleno desenvolvimento. Nossa tendência paternalista em garantir abrigo à figura do estrangeiro, num misto de admiração submissa com ilusões de Primeiro Mundo, ganhou contornos exagerados no caso Manzon. Seja travestido em herói de guerra contra o nazismo, como fotógrafo que arrisca a vida para retratar a verdade ou homem apaixonado a revelar ao mundo as belezas naturais e o progresso da nação, o cineasta se tornaria um ideal do moderno *self-made man* destinado a romper com nossas precariedades:

Vinte e cinco documentários em apenas 9 meses é a média de filmagens com que a Jean Manzon Films Ltda. vem revolucionando a cinematografia nacional, apresentando, no menor espaço de tempo, filmes de alta qualidade técnica como nunca se fez no Brasil (...) o homem que praticamente criou entre nós a reportagem fotográfica na imprensa¹⁸. (...) admira os precursores de todas as atividades em nosso país, acreditando que a ousadia, o amor à aventura, constituem a força progressiva de uma nação nova e de imenso território, na qual as grandes possibilidades se cercam de riscos que somente os homens de energia conseguem contornar. É bandeirante também o senhor Jean Manzon¹⁹.

A visão de um “cineasta bandeirante”, convidado recorrente de recepções oferecidas por magnatas e presidentes, foi das mais atrativas para o empresariado. Pouco demoraria para o setor se interessar pelas propagandas cinematográficas de um homem que parecia compreendê-lo e representá-lo perfeitamente. Após os primeiros

e dos aplausos conseguidos pelo filme na Europa”. Deve-se, portanto, desconfiar da exibição de *A cidade cogumelo*.

¹⁷ “A MAIOR propaganda do Brasil no exterior”, *O globo*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1952.

¹⁸ “REVELANDO o Brasil através da imagem: três ases revolucionam o nosso cinema”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1953.

anos de funcionamento da Jean Manzon Films, período concentrado em produções educativas e ufanistas para o governo, em especial para a gestão de Juscelino Kubitschek, a produtora começaria a receber de empresas, interessadas em valorar a imagem, o maior número de suas demandas para a realização de filmes curtos. Na década de 1960, foi justamente o empresariado o principal cliente de Manzon²⁰. Em entrevista publicada na *Folha da tarde*, em 20 de outubro de 1989, o cineasta não perderia a oportunidade de explicar que a transferência da produtora, do Rio de Janeiro para São Paulo, em 1961, foi fundamental para a consolidação de sua carreira: “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]”²¹.

A figura de Jean Manzon na imprensa, sintetizada nos rótulos “cineasta do poder” e “cineasta ufanista”, atizou a cobiça dos empresários. Com algum dinheiro, eles podiam garantir uma propaganda cinematográfica de circulação nacional e a proximidade com um homem cada vez mais poderoso, emissário dos esforços pioneiros da industrialização brasileira. Boa parte do ascendente parque industrial paulista recorreu aos serviços do cineasta: eram as empresas que, a partir de 1961 e 1962, iriam se tornar solidárias com ou financiariam o projeto político do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais²².

Quando o Ipês, portanto, consultou Manzon sobre a produção dos documentários, não o fez apenas em decorrência de sua biografia ou da promoção, realizada por ele, das empresas brasileiras e multinacionais. Os integrantes do instituto faziam parte do setor empresarial satisfeito com os resultados obtidos pelo cineasta no campo publicitário e tinham tranquilidade em contratar alguém que, como eles, defendia a presença do capital estrangeiro para o desenvolvimento da economia nacional. Os ipesianos talvez enxergassem em Manzon, de modo simbólico, um desses empresários estrangeiros que deveriam atrair para o Brasil e cuja função “patriótica” era estabelecer

¹⁹ “JEAN Manzon: agora em longa metragem”, [Artigo recolhido na Cinemateca Brasileira sem a referência completa], 12 fev. 1955.

²⁰ NARS, Edson Luis. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva*. Tese de mestrado defendida na UNESP, em Araraquara, em 1997. p. 40.

²¹ Apud: NARS, Edson Luis. *op. cit.*, p.40

²² Como exemplo, gostaria de apresentar uma ligação importante entre os empresários que utilizaram os serviços de Jean Manzon e depois possuíram relações estreitas com o Ipês. João Batista Leopoldo Figueiredo, presidente da filial paulista do Ipês, decerto um dos principais responsáveis por contratar o cineasta para a realização dos filmes do instituto, era acionista da Scania, empresa que recorrentemente trabalhou com Manzon na produção de propagandas institucionais.

parcerias para o progresso da nação. Haveria, por parte do Ipês, um caso de amor ideológico por Jean Manzon?

Imagino um dos empresários do Ipês ao folhear o matutino. Após a leitura preocupada dos rumos da economia e da política nacional, com o temor da crescente onda de “esquerdismo” a tomar a gestão do presidente João Goulart, ele encontra abrigo em uma entrevista com Manzon. O produtor, com tom vitorioso e otimista, festeja um cinema feito para mostrar as belezas naturais do Brasil em somatória à modernização conservadora de nosso país. Chama o empresário de pioneiro responsável pelo progresso, cutuca os críticos de seus filmes ufanistas e fecha o depoimento afirmando que

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 (...) sou a favor da livre iniciativa e posso argumentar que os regimes brasileiros nunca me prejudicaram. Fui amigo pessoal de todos os presidentes e nunca sofri nem no tempo de Getúlio Vargas²³.

Ao ipesiano sobra cumplicidade e um pensamento: “sabe de tudo este Jean Manzon!”.

Os contatos, as opiniões e a trajetória de Jean Manzon, sempre requeitados pela mídia, não dão conta de compreender o enorme interesse da classe empresarial pelos filmes institucionais. Como produtor perspicaz, o cineasta francês soube criar uma gestão dinâmica dos negócios recheada por um modelo de produção documental com benefícios singulares ao cliente. Quando inaugurou sua produtora, Manzon certamente conhecia as vantagens de trabalhar com o complemento cinematográfico. Desde 1939 estava em funcionamento, por ordem do DIP, a lei que obrigava o circuito exibidor a incluir um curta-metragem nacional (“com medição mínima de 100 metros lineares”) em uma sessão com longa-metragem estrangeiro “superior a mil metros”. O decreto

²³ “PROFISSÃO otimista”, *Folha de São Paulo*, 17 nov. 1977. Para ilustrar as opiniões de Jean Manzon, coloco a disposição do leitor outras partes do mesmo depoimento: “Veja! Eu estou mostrando o petróleo, a agricultura, a pujança industrial de São Paulo, o pioneirismo dos que abrem estradas na Amazônia, índios bem tratados para acabar com essa lenda de que são massacrados, as grandes pontes, as hidroelétricas, a beleza da natureza, a pesquisa do petróleo em alto mar, o gado, a indústria de aviões, a beleza da mulher brasileira, a indústria do turismo, os hotéis da Varig na Amazônia. Eu sou o maior propagandista brasileiro no exterior (...) 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 pretensões para reformar a

determinava aos contemplados uma “boa qualidade” técnica, como a sincronização perfeita entre imagem e som; exigia a filmagem no Brasil e a confecção do documentário em laboratório nacional; e alertava que não seriam aceitos filmes “que contiverem propaganda comercial, industrial ou particular (...) salvo se essa propaganda for de interesse nacional, a juízo do DIP”²⁴.

Durante a década de 1940, as mudanças na obrigatoriedade do complemento, como a regulamentação do preço de locação do curta-metragem²⁵, não impediram a péssima utilização da lei. Jean Manzon logo percebeu que não havia a necessidade de respeitar toda a legislação para ser contemplado com o certificado de exibição compulsória para seus filmes: não precisava se restringir à produção apenas de propagandas ufanistas ou governamentais quando a falta de rigidez e de controle das censuras federal e estadual permitiam a inclusão de publicidades pagas pelo setor privado entre os complementos cinematográficos considerados de caráter educacional. A brecha nos regulamentos permitia a Manzon exibir, sem custos, no circuito nacional de salas de cinema, os documentários empresariais. O (des)serviço governamental tornou-se uma garantia de circulação da imagem do cliente que, certamente, pagava mais caro pela produção de um filme.

O produtor de complementos, obviamente, nunca conseguiria exibir um documentário industrial com roupagem educativa caso, nas cartelas de apresentação, em letras garrafais, o censor lesse a frase “filme orgulhosamente oferecido pela Standard Oil Co.”. Como o problema não era desrespeitar a lei, mas expor o desrespeito, Jean Manzon encontrou uma fórmula para utilizar a brecha sem ferir as aparências. Além de retirar o nome do contratante dos créditos de produção, o cineasta montava a publicidade de uma empresa a partir de um discurso geral sobre o progresso da nação. O narrador, com orgulho, incluía o cliente entre os “pioneiro da industrialização brasileira” e, assim, mantinha o “interesse nacional” orientado pela legislação de complementos.

É o caso do filme *Indústria automobilística*, de 1964. A montadora brasileira DKW-Vemag, citada sutilmente apenas na última imagem, quando uma câmera em

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

²⁴ Sobre a legislação brasileira, em especial sobre os complementos, ver: SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

²⁵ Edson Luiz Nars explica, em *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon*, que as principais mudanças na lei, em 1942, foram na metragem mínima do complemento, elevada para 180 metros, e na

movimento pausa no capô de um carro revelando sua logomarca, é apresentada como exemplar em nosso progresso econômico e social. Em um crescendo, a narração concentra, de início, os elogios da empresa no setor automobilístico para, logo depois, incluí-la no grande projeto de desenvolvimento da pátria. O tom ufanista transforma uma simples fábrica em um governo paralelo responsável por nosso futuro bem-estar, vendendo ao público o discurso “educativo” do setor privado como motor de nossa existência:

Assim é a indústria automobilística. Desenvolve indústrias paralelas, multiplica empregos, eleva a capacidade aquisitiva e o padrão de vida de milhares de brasileiros, contribui para o progresso do país, pagando impostos, economizando divisas (...) e assim chegamos vitoriosos à mais avançada etapa de desenvolvimento: a produção em larga escala e o aproveitamento de nossas riquezas naturais transformadas pela nossa capacidade técnica em produtos que significam riqueza e civilização.

Ao *merchandising* social e às vantagens da política do complemento, Manzon ainda oferecia, para o cliente, um curto prazo na realização de documentários e a garantia de exibi-los na maior cadeia de cinema do país, propriedade de Luís Severiano Ribeiro. Uma visada nos arquivos da Jean Manzon Films revela a existência de uma setorização, convencional nas produtoras de publicidade atuais, e que acelera a produção de um filme: as equipes, como em uma linha de montagem, eram divididas por etapas de trabalho. Enquanto um documentário era escrito, outro estava em processo de captação das imagens e mais outro na mesa de corte²⁶. A peça-chave neste esquema era o roteiro técnico, com som e imagem: quando aprovado deveria ser seguido com rigidez, diminuindo o tempo gasto nas gravações da voz do narrador, nas filmagens e mesmo na montagem.

Para tornar o processo ainda mais dinâmico, a equipe de Manzon costumava reutilizar imagens de antigas películas. As cenas com homens em uma lavoura, presentes no curta-metragem *O Ipês é o seguinte*, com certificado de censura carimbado em julho de 1962, faziam parte do material bruto de *Colheita certa*, com certificado datado de maio de 1960. O Instituto de Pesquisas deveria ignorar a manobra e, se a conhecesse, pouco se importaria com ela. Estavam muito mais preocupados em

regulamentação do preço de locação, similar a “cinco cadeiras das de melhor classe do cinema exibidor”. NARS, Edson Luiz, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ Além dessa dinâmica, Henry Rebatel escreve na biografia dedicada a Jean Manzon: “à certaines époques, il aura jusqu’à huit équipes réparties du Nord au Sud, travaillant simultanément pour sa société

conseguir um filme, no prazo mais curto possível, para iniciar sua propaganda ideológica nos cinemas.

Na década de 1940, Luís Severiano Ribeiro Junior foi figura de destaque entre os exibidores incomodados com a obrigação de programar longas-metragens brasileiros nas cadeias de cinema. Dos donos das salas era constante a reclamação de que, ao privilegiarem o filme nacional em lugar do produto estrangeiro com qualidade superior e maior competitividade, perdiam dinheiro em decorrência das abruptas quedas na bilheteria.

Como as campanhas contra a legislação não surtiam o efeito desejado, Severiano Ribeiro bolou uma estratégia para lucrar em cima da obrigatoriedade: ao invés de exhibir os filmes nacionais com pouco apelo de público, resolveu investir dinheiro na realização de seus próprios produtos, confiante na possibilidade de cumprir a cota de tela com longas-metragens de apelo bastante popular. Em 1947, quando comprou a companhia cinematográfica Atlântida, em aguda crise financeira, o exibidor pouco se preocupou com os desejos da diretoria em direcionar a produção da casa para os melodramas de cunho social. Estava terminado o período *Moleque Tião*, filme dirigido por José Carlos Burle, em 1943, sobre as dificuldades de um negro decidido a entrar no mundo artístico e com enredo inspirado nas agruras vividas pelo ator Grande Otelo durante sua infância e adolescência. Se o público pagante desejava diversão e carnaval eram justamente diversão e carnaval o que a Atlântida proporcionaria dali em diante.

A tática de Severiano Ribeiro logo surtiu efeito. As comédias carnavalescas, mesmo com qualidade técnica muito precária e atuações pouco profissionais, agradaram imensamente os espectadores. O *star system* à brasileira, feito aos tropeços e sem grandes investimentos, transformou a obrigatoriedade em algo lucrativo para Severiano Ribeiro. Ao exibidor, cumprir a lei com o próprio filme foi uma jogada das mais inteligentes, garantia de que o cartel do seu Grupo, formado pela produtora Atlântida, pela distribuidora União Cinematográfica Brasileira (UCB) e por uma cadeia com duzentas salas de cinema, poderia funcionar além das imposições governamentais.

O mesmo modelo desenvolvido para os longas-metragens foi utilizado no caso dos complementos. Ao invés de pagar “cinco cadeiras da melhor classe” do cinema, por sessão, para o aluguel de um curta-metragem de terceiros, Severiano Ribeiro investiu na realização dos próprios “documentários educativos” e cinejornais, economizando

de production, devenue la plus grande et la plus célèbre d’Amérique Latine”. REBATEL, Henry, *op. cit.*, p. 236.

dinheiro da bilheteria e lucrando com os clientes contratantes de seus serviços como produtor.

No dia sete de setembro de 1956, uma nova parceria chamou a atenção do jornal carioca *O dia*:

Acabam de unir-se, a empresa produtora do cineasta francês Jean Manzon com a Atlântida Cinematográfica e com a União Cinematográfica Brasileira, do “bussines man” Luís Severiano Ribeiro. De conformidade com o noticiário distribuído pelos dirigentes da nova organização, visa esta fusão criar condições para que, através de “documentários educativos e grandes reportagens cinematográficas de alto nível artístico e técnico”, venha o Brasil a ocupar “um lugar de destaque na competição mundial”²⁷.

A fusão entre o Grupo Severiano Ribeiro e a Jean Manzon Films, celebrada na nota do periódico, marcou o início de uma parceria estratégica para o crescimento das duas empresas na área dos complementos cinematográficos. A Atlântida, mesmo com a produção regular de um cinejornal informativo e três longas-metragens anuais, em média, não possuía os contatos de Manzon e nem a qualidade técnica oferecida por seus filmes. Por outro lado, o cineasta francês, preferido entre os dirigentes, não tinha condições de exibir as propagandas documentais em uma cadeia tão poderosa como a de Severiano Ribeiro. A aproximação permitiu a ambos o domínio do mercado e a garantia de novos clientes interessados na fórmula “a melhor publicidade na maior rede de cinemas do Brasil”²⁸.

Na carta enviada ao Ipês, em três de fevereiro de 1962, Manzon salientou a parceria. O alto custo para a produção dos documentários se justificava na distribuição exclusiva e “gratuita” dos filmes pela rede “Luiz Severiano Ribeiro Jr., U.C.B. e Atlântida, que atinge em média 15 milhões de espectadores, mediante o fornecimento de 19 (dezenove) cópias em 35 mm”.

²⁷ “MANZON e Ribeiro”, *O dia*, Rio de Janeiro, 7 set. 1956.

²⁸ A jogada esperta de Jean Manzon e Severiano Ribeiro foi denunciada diversas vezes na imprensa. No dia 15 de agosto de 1957, por exemplo, o *Correio da manhã* publicou o texto opinativo “Manzonbrás”. O jornalista, sem identificação, reclama da utilização indevida, pelo cineasta, dos recursos públicos: “o abuso corre por conta da deturpação da lei protecionista que torna obrigatória a exibição de complementos nacionais em todos os cinemas do país. Uma lei, por sinal, elogiável em seu objetivo – o de promover, nesses shorts, o treinamento de novos técnicos, capacitando-os, mais adiante, a promover atividades na produção de longa-metragem e ficção porém desvirtuada completamente quando os exibidores não só resolveram filmar os complementos que a lei os obriga a passar, como ainda neles começaram a inserir mais de 80% de ‘matéria paga’. Alguns desses exibidores, ampliando o raio de ação de sua esperteza, também criaram o hábito de vender, em vez de comprar como manda a lei, uma vaga em seus circuitos aos produtores de documentários que podem comprar essa vaga porque precisam exibir o que já venderam”. “MANZONBRÁS”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1957.

Em reunião realizada no dia oito de janeiro de 1963, a Comissão Executiva e os chefes de grupo do instituto pareciam bastante satisfeitos com os resultados alcançados:

O Dr. Flávio Galvão informa que a circulação dos documentários continua em todo o território nacional, sendo enviada semanalmente à Secretaria do Ipês, por Jean Manzon Films, a programação da semana a seguir (...) o Dr. Flávio Galvão comunica (ainda) que o Dr. Ricardo Cavalcanti de Albuquerque entrou em contato com seu amigo da Empresa Serrador, que lhe explicou que os filmes do Ipês estão isentos de pagamento para exibição por não serem documentários de propaganda comercial, continuando a ser exibidos normalmente.

Poucas semanas depois, com o objetivo de estender ainda mais os negócios, para conforto dos ipesianos, Manzon estabeleceu uma segunda parceria, anunciada no dia 29 de janeiro de 1963, sob o título *Grande acontecimento nos meios cinematográficos de São Paulo*:

Com a assinatura de um contrato com a Empresa Cinematográfica Sul Ltda, Empresa Paulista Cinematográfica Ltda e Companhia Cinematográfica Serrador, a JMF S/A passou a distribuir seus documentários em todos os 51 principais cinemas de São Paulo, além do circuito nacional Luiz Severiano Ribeiro, UCB e Atlântida²⁹.

A biografia, os contatos e as vantagens contratuais de Manzon não devem ocultar o fato de que a preferência do empresariado por seus filmes se deve inclusive ao competente modelo de propaganda cinematográfica desenvolvido pelo cineasta no decorrer de sua trajetória profissional: um tipo de documentário institucional, com virtuosismo fotográfico e média de dez minutos de duração, foi criado para transmitir, de forma quase didática, um conteúdo favorável à ideologia da livre empresa, ao pioneirismo da classe empresarial e ao progresso conservador em curso na sociedade brasileira.

Nos complementos de Manzon há uma **clareza narrativa** das mais funcionais para se vender um produto. Uma voz *over*, masculina e com tom impostado, lembrando os antigos *crooners* dos programas radiofônicos, sempre narra um texto simples e retórico, com linguagem das mais acessíveis, pontuando o filme do início ao fim. No modelo documental desenvolvido pelo cineasta francês, todas as imagens são exclusivamente utilizadas como ilustração para essa narração, em um artifício didático, deveras redundante, que permite a fácil compreensão do conteúdo em exposição.

²⁹ “GRANDE acontecimento nos meios cinematográficos de São Paulo”, *O Estado de São Paulo*, 29 jan. 1963.

Podemos escolher qualquer filme de Manzon para ilustrar esse procedimento no qual as imagens em movimento estão submetidas aos desígnios do discurso textual. O primeiro minuto de *Linha de montagem*, realizado em 1964, foi montado da seguinte forma: Voz do narrador: *Fábrica Nacional de Motores no sopé da serra do mar* (imagem: plano aéreo da empresa). *Aqui vivem 15 mil habitantes integrados numa comunidade que dispõe das melhores condições de trabalho e dos benefícios sociais completos* (segundo plano aéreo). *Aqui se busca seriamente, agora, criar um modelo de relações entre o trabalhador e a direção do trabalho* (plano aberto da fábrica, com suave panorâmica para cima, e imagem geral da empresa, com destaque para ônibus em movimento). *Uma boa direção cria facilidades aos funcionários. A Fábrica Nacional de Motores emprega mais de trinta ônibus e vinte caminhonetes para a condução de seus empregados* (imagens dos funcionários subindo em um ônibus fretado pela fábrica e cena do coletivo em movimento). *Mil trabalhadores que residem na própria área industrial utilizam a bicicleta* (homens andam de bicicleta) *e dão um aspecto pitoresco à vida diária da comunidade* (primeiro plano do rosto de um empregado feliz)³⁰.

Essa montagem, entediante pelo excesso de repetições, ganha algum dinamismo nos documentários de Manzon a partir da utilização estratégica da faixa sonora. Os complementos não surtiriam o efeito desejado, e talvez não chamassem tanto a atenção do empresariado, não fosse o narrador encenar, no decorrer do filme, uma leitura dramatizada e acompanhada por músicas instrumentais. Para evitar, no espectador, um aborrecimento típico dessa montagem retórica, a simplicidade do texto é transmitida a partir de um recurso expositivo, de alternância entre a voz do narrador e o tema musical, cujo desfecho é um duplo crescendo, um êxtase vulgar em celebração ao produto do contratante. *Linha de montagem* termina com uma voz pulsante a anunciar a Fábrica Nacional de Motores como grande responsável pelo ingresso do país “no caminho da ordem, da justiça e da riqueza coletiva” e com uma trilha sonora, cujo volume é gradualmente aumentado até o limite, a enfatizar um encerramento grandiloquente e vitorioso.

Esse “melodrama do progresso”, singularidade de Jean Manzon como recurso de propaganda, por vezes adquire um efeito mais patético a partir da utilização de fragmentos literários ou seqüências ficcionais. Em *Coluna norte*³¹, produção de 1960,

³⁰ Caderno de imagens 1, nº 1.

³¹ Neste filme há uma curiosa propaganda subliminar ao estilo Jean Manzon. Enquanto a câmera, após enquadrar trabalhadores almoçando fraternalmente, focaliza o símbolo da Mercedes Benz na parte

sobre a construção da estrada Belém-Brasília, Luiz Jatobá declama um poema, estabelecendo uma afinidade entre o pioneirismo dos norte-americanos ao conquistarem e colonizarem a costa Oeste de seu país e o nosso pioneirismo no desbravamento de novos caminhos de interligação entre as regiões centrais e o Norte do Brasil³².

Em *Drama ao amanhecer*, de 1962, produção de Jean Manzon para a montadora carioca Panauto, em associação com a Piaggio italiana, o narrador convida o espectador a acompanhar o drama ficcional de um homem, um ator contratado, que enfrenta dificuldades para chegar ao trabalho por conta do transporte coletivo precário: trens e bondes superlotados são, não apenas a causa do atraso diário deste funcionário, mas responsáveis por músculos doloridos e frustrações. O empresário, ao tomar conhecimento destas agruras, estabelece um pacto para a produtividade não diminuir e o trabalhador adquirir condições razoáveis de vida. A compra de motocicletas Vespa permite escapar do congestionamento de uma cidade cosmopolita e é metáfora do equilíbrio social promovido pela empresa privada. Entre sorrisos de satisfação e um passeio idílico à praia, obviamente com a moto oferecida pelo patrão, chama atenção o alerta do patrocinador, na voz do narrador do filme: “para que o trabalhador não se envolva em confusas revoltas é preciso que tenha direito ao ar puro que é de todos (...) esta sim é a mais grave programação dos dirigentes industriais de todo o mundo: a felicidade de quem trabalha”.

Para fazer a publicidade de seus clientes, associando-os com os valores de uma modernização conservadora, Jean Manzon utilizou como estratégia essa **clareza narrativa** reforçada por uma **encenação ficcional** sempre presente **na narração, nas imagens e na redundância entre som e imagem**. Há, como opção do cineasta, uma manipulação discursiva que extravasa os limites éticos de um documentário com a finalidade de fazer a propaganda de uma empresa: um projeto de higienização da fábrica e de harmonização dos conflitos sociais em um compromisso da linguagem cinematográfica com os interesses da classe dirigente do país.

Em Manzon, cujos roteiros eram inteiramente finalizados antes do início das filmagens, impedindo improvisos e facilitando a manipulação, há a projeção política de um pacto social responsável por promover um progresso, sem conflitos de classe, ideal

dianteira dos caminhões, Luiz Jatobá narra: *só os que fazem da ação a irmã do sonho acreditaram nesta estrada*.

³² Transcrevo parte do poema lido pelo narrador: “Ó, vós, jovens, jovens do Oeste, tão impacientes, cheios de ação, cheios de orgulho viril e amizade. Nítidos vos vejo, jovens do Oeste, a caminhar com os mais avançados”.

para a sociedade brasileira. O empresariado, enquanto investe em seus interesses econômicos particulares, pode se tornar o promotor de um amplo desenvolvimento da nação. Para exercer esse papel destinado originalmente ao Estado, a elite econômica precisa reunir esforços com os trabalhadores, cujo papel, distante do desejado pelas esquerdas nacionalistas, é concretizar em ações cotidianas a modernização conservadora de nosso país. O administrador consciente, personagem dos filmes de Jean Manzon, é aquele responsável por mediar um projeto nacional e orientar seus funcionários a efetivar uma utopia liberal em que o setor privado assume a gerência, inclusive, da justiça social. Quando consciente, o empresário oferece, nos limites de sua fábrica, uma série de benefícios prometidos pela esfera pública, como habitações funcionais e confortáveis, educação para todos, assistência médica e horas de lazer para o descanso e desfrute do trabalhador. É como se aquele microcosmo de bem-estar, garantido pelo pacto conservador, pudesse se expandir em um breve futuro: tratar corretamente o proletário é indispensável para consolidar uma ideologia política a transferir o poder Executivo para as mãos da elite empresarial e industrial. Esses documentários projetam uma transformação coletiva irrealizável no plano concreto: os trabalhadores, antes explorados, estão agora sob as graças de patrões com uma nova mentalidade capitalista, na promoção da harmonia e do desenvolvimento social. Talvez o cineasta tivesse como inspiração para sua carreira o filme *Metropolis*, de Fritz Lang, no qual a luta de classes se encerra em um aperto simbólico de mãos entre o capitalista e um dos líderes do operariado.

Acontece que, em Manzon, esse pacto entre os patrões e os trabalhadores para o benefício geral da nação não se restringe ao discurso textual, tornando-se uma experiência de estética cinematográfica. Em boa parte de suas propagandas empresariais, nota-se uma narrativa, geralmente composta por três partes, expressão dessa modernização conservadora a manter o poder nas mãos da elite. Nesses documentários, os enquadramentos iniciais são, na maioria das vezes, planos gerais ou vistas aéreas da cidade e da empresa contratante a significar um convite para o espectador conhecer o cenário de onde virão e onde acontecerão as mudanças para o progresso da sociedade. Na segunda parte desses filmes, no miolo em torno de nove minutos, geralmente o cineasta oferece um passeio pela fábrica e pelas linhas de montagem, quando a câmera se aproxima gradualmente dos agentes dessa transformação até individualizá-los. Cada trabalhador sorridente, com os rostos ressaltados em primeiro plano, é parte integrante e necessária dessa coletividade liberal.

A união dessa classe popular no ambiente de trabalho, subordinada ao capitalista e distante de conflitos sociais, cria a expectativa de um Brasil harmonioso e, conseqüentemente, caminhando para o ideal de uma sociedade de bem-estar e de consumo. No vai-e-vem entre imagens do proletário em grupo e do proletário em destaque, os sorrisos parecem indicar a sintonia entre o indivíduo e a nação. Quando rebenta o tom vitorioso da música e da narração, nos momentos derradeiros dos documentários, os planos aéreos evocam o início dos filmes e retornam modificados, como se banhados por essa utopia dos conservadores.

Essa linguagem, utilizada repetidamente por Manzon, pode ser facilmente identificada no documentário *Como nasceu o primeiro carro brasileiro*, de 1962, no qual o público assiste à publicidade, travestida em informação educacional, do Aero-Willys 2600, modelo criado pela empresa Willys Overland. O narrador, um Luiz Jatobá a assumir como primeira pessoa o ponto de vista do carro, ilustra o início de sua fala com uma imagem aérea de São Bernardo do Campo, local onde foi projetado o primeiro automóvel nacional. Nos trinta segundos iniciais do filme, o cineasta nos convida a apreciar a região e a fábrica onde se trabalha para o progresso e a harmonia da sociedade³³.

O passo seguinte na montagem do complemento são as imagens a contemplar os agentes dessa transformação promovida pela iniciativa privada. Um jovem, com a seriedade moldada pelo terno e gravata, caminha em *travelling* e leva consigo um envelope confidencial. Os documentos, contendo as diretrizes do primeiro carro brasileiro, chegam ao “departamento de estilo” da empresa, local onde a câmera enquadra, em uma aproximação gradual e com cortes, a face sorridente de um executivo cujo lema, pregado na parede de seu escritório, preenche a tela como reflexo do pacto social: “o sonho de hoje é a realidade de amanhã”. Nos próximos sete minutos, o documentário festeja os trabalhadores como integrantes de uma classe fabril, promotores do progresso, em uma sadia e higienizada interação com as maquinarias. A câmera desliza continuamente do funcionário individualizado para o funcionário em grupo, como ilustração do coletivo conservador, enquanto o narrador explica que “se esse trabalho fosse feito por um ferramenteiro apenas, ele gastaria em nove horas diárias de batente oito anos e quatro meses”.

³³ Caderno de imagens 1, nº2.

O foco celebrativo no agente passional do progresso e nas ferramentas por ele utilizadas dentro da fábrica, assim como os *travellings* a descrever minuciosamente a linha de montagem, são parte da linguagem cinematográfica de exaltação do pacto entre patrões e trabalhadores. Essas técnicas preparam o espectador para os segundos finais do documentário, quando as vistas aéreas de São Paulo retornam transformadas à tela. A verticalização dos edifícios do centro da cidade, com destaque para o Copan, é recheada pelas notas de um samba e pela voz triunfalista do narrador³⁴: a imagem aérea é novamente utilizada no documentário, mas está renovada com a promessa de modernização. O carro brasileiro, um simples produto, adquire um significado transformador.

Essa montagem da harmonia, com imagens sempre voltadas para o “trabalho que enobrece o homem”, pretende maior eficácia a partir da fotografia de Jean Manzon. A benfeitoria promovida pela empresa e a relação de afinidade entre homem e máquina adquirem virtuosismo nas imagens filmadas pela câmera do cineasta. Ao naturalismo presente nas externas, nos retratos e nas atividades humanas, soma-se um artificialismo, de planos-detalhes e jogo de luz e sombras a capturar, quase de forma abstrata, a dança das máquinas. A busca da “beleza estética” reforça o discurso em torno do papel da empresa e da constituição de uma nação feliz, simbolizada nas seqüências em que o trabalhador encontra a paz social. No filme *Linha de montagem* (1964), o ideal familiar está no proletário em vias de aumentar o consumo e se tornar de classe média, o maior dos benefícios oferecidos pela fábrica: enquanto o pai lê tranquilamente o jornal e a mãe protetora costura uma blusa, o filho se esforça no dever de casa e a irmãzinha se diverte com seus brinquedos.

Os artifícios do cineasta, repetidos à exaustão durante toda a sua carreira como produtor de cerca de novecentos complementos, consolidaram um modelo cinematográfico para a ideologia conservadora: uma linguagem como técnica para rebuscar a retórica e com o cuidado de não fazer o pacto entre o patrão e o trabalhador parecer abstração. Daí o uso recorrente de dados quantitativos, que fixam o valor de nosso desenvolvimento, e o convite feito pela câmera, em diversos filmes, para o espectador conhecer em detalhes o processo de produção em uma fábrica. No documental *O caminho do progresso*, filme de propaganda para a empresa Scania-Vabis, de 1965, a produção de um caminhão é mostrada do início ao fim, agradando ao

³⁴ O narrador diz: “a vitória não é só minha. É dos técnicos e operários da indústria automobilística do Brasil”.

cliente, atestando ao comprador sua qualidade e criando no espectador a sensação de que é concreta a promessa de modernização feita pelo cineasta.

Daí, também, o apelo recorrente às figuras do pioneirismo nacional. É como se os bandeirantes ou Santos Dumont estabelecessem com os precursores da moderna industrialização um laço consanguíneo a comprovar a existência de uma genealogia brasileira voltada para o progresso³⁵. Jean Manzon buscava na tradição de nossos desbravadores um selo para autenticar o projeto conservador contemporâneo, fazendo lembrar a utilização de documentos, por David Wark Griffith em *Nascimento de uma nação* (1914), como forma de legitimar a encenação de uma seqüência histórica.

No filme *Coluna Norte*, quando o pioneiro dos anos 1960 é confundido com um bandeirante, é recuperada a presença de Bernardo Sayão, homem que desbravou as matas para abrir novas estradas nos governos de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek (a conhecida Transbrasiliana, ligação entre Belém e Brasília). Seu túmulo, indício de uma morte violenta, num irônico acidente de carro, ao testar a estrada em construção, é utilizado no complemento para mitificar o espírito de vanguarda presente em nosso país: “um entre nós deve tombar e morrer (...) marchando é que morreremos mais dignamente (...) searas e cidades de amanhã serão a recompensa do sacrifício de hoje”.

A decisão de Manzon em insistir na repetição deste modelo não se deve apenas à boa recepção do meio empresarial para com uma linguagem cinematográfica que, nas chaves da **clareza narrativa** e da **montagem da harmonia social**, transmitia os valores da modernização conservadora. Como astuto cavador, ele foi capaz de desenvolver um esquema de produção eficaz na economia do tempo gasto com um cliente. Além da reutilização de imagens de arquivo, esperteza já comentada, o cineasta pouco ultrapassava os limites de seu padrão: a reciclagem da faixa sonora (com palavras, frases e conceitos que se repetem de filme a filme, independentemente de se o cliente vende automóvel ou publica jornais) acompanhava a interminável reciclagem dos enquadramentos e movimentos de câmera nas filmagens ou a seqüência de exposição presente na narrativa. Difícil encontrar em seu projeto estético uma formulação criativa o suficiente para ultrapassar a rigidez de um modelo criado com o objetivo de tornar

³⁵ No filme *Na tradição de Santos Dumont* (1961), Jean Manzon estabelece uma ligação das Forças Armadas Brasileiras e da aviação civil com o espírito de Santos Dumont a partir de um projeto comum para civilizar e fazer progredir o país. “A aviação civil (...) transcende o interesse comercial transformando-se em indispensável agente do bem público”.

permanente o discurso da livre empresa. Tal pretensão, arrisco dizer, não deveria sequer passar por sua cabeça.

O intenso controle exercido por Manzon sobre sua propaganda permite estabelecer uma reflexão em torno da afirmação, simplificadora, de que seus filmes eram cinejornais. Na imprensa, na tese *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês*, de Marcos Côrrea; ou em livros como *Propaganda e cinema a serviço do golpe*, escrito pela jornalista Denise Assis³⁶, convencionou-se uma similaridade entre as duas experiências:

O cinema foi um grande aliado na propaganda política produzida pelo Ipês. O Brasil já possuía a experiência com os jornais da tela, em especial com as chamadas Atualidades Atlântida (...) Tais jornais eram exibidos nos cinemas antes do filme principal (...) (e) foi a partir de tal experiência que o Ipês imaginou a produção de filmetes de propaganda³⁷.

Os cinejornais eram produções datadas, seriadas, realizadas velozmente³⁸ - por isso tecnicamente pouco elaboradas - e possuíam um vínculo obrigatório com o registro jornalístico. Seu objetivo era simplesmente noticiar fatos do presente, iniciativa posteriormente importada pela televisão, embora muitas produtoras tenham inserido nas reportagens um conteúdo voltado para a propaganda política, caso das atualidades governamentais do DIP, de exaltação à ditadura getulista, ou do *Bandeirante na tela*, propriedade da família de Adhemar de Barros e, obviamente, com publicidade recorrente à sua figura populista. Desde o surgimento do primeiro cinejornal, o francês *Pathé Fait Divers*, lançado em 1909, o modelo de exposição das notícias seguia o mesmo padrão: as legendas ou a voz de um narrador conduziam as informações ilustradas por imagens.

A tentativa de um controle rígido sobre a produção, facilitada por uma montagem convencional e repetitiva, perdia-se, entretanto, no decorrer das filmagens: por vezes o cinegrafista era obrigado a improvisar a fotografia, os enquadramentos ou o movimento de câmera para capturar as seqüências de um acontecimento. Na edição número 501, de 1951, do *Bandeirante na tela*, ao noticiar o retorno de Adhemar de Barros ao país após uma viagem de estudos aos Estados Unidos, o técnico não conseguiu manter a etiqueta habitual e centralizar reverencialmente a figura do político.

³⁶ Ver bibliografia.

³⁷ ASSIS, Denise. *op. cit.*

³⁸ Era constante, em uma produtora, a média de um cinejornal por semana.

Arrastada pela multidão a cercar o futuro governador de São Paulo, a câmera treme, é sacudida, e chega a perder para os populares o homenageado do dia. Este técnico, sem a oportunidade de exercer o mesmo controle de Manzon, se arranjava como podia para conseguir uma imagem satisfatória.

Tal “descontrole”, entretanto, permitiu aos cinejornais uma riqueza documental inexistente nos filmes de Manzon. As atualidades cinematográficas, mesmo quando destinadas a promover uma personalidade pública, eventualmente possuíam nas entrelinhas, em detalhes aparentemente efêmeros, contradições inerentes à sociedade brasileira. Os esforços nem sempre suficientes para ilustrar, com rigor e coerência, a narração do cinejornal, por vezes criavam situações embaraçosas. Em sua residência luxuosa, com quadros de Nossa Senhora pendurados na parede, Adhemar de Barros promove pomposa recepção com a promessa de governar para todas as classes do Brasil e, nas imagens, notamos a presença de negros apenas como serviçais³⁹.

No *Bandeirante na tela* número 679, de 1955, quando Adhemar de Barros visita o Nordeste com a esposa e uma comitiva de governantes e coronéis, o locutor anuncia a ansiedade popular em recebê-lo e as imagens mostram um amontoado de homens, mulheres e crianças ao seu redor. Com a atenção redobrada sobre a seqüência filmada, atentos aos detalhes, notamos a falta de interesse da população pela figura do político: estão ali porque recebem roupas e mantimentos como caridade e parecem, na verdade, encantados com a câmera cinematográfica, equipamento decerto inexistente na região, pois não conseguem desviar os olhos da objetiva. Os olhares hipnotizados denunciam, neste cinejornal, a tentativa de moldar um discurso populista e se transformam, para o estúdio, em rico exemplar das contradições sociais.

Nos complementos de Jean Manzon, mesmo nos filmes realizados por ele para o Ipês, não há detalhes ou furos a evocar contradições como essa. O domínio possível sobre o ato de filmagem, como ilustração de um discurso, é tamanho a ponto de impedir qualquer imprevisto que danifique a unidade estabelecida entre a narração e as imagens. Os cinejornais convencionais e os documentários de Manzon são de naturezas distintas: enquanto os primeiros são registros jornalísticos de acontecimentos reais, por vezes encobertos pelo manto da propaganda política, os segundos são registros publicitários pré-roteirizados, encenados e concebidos como discurso de uma Verdade. Um funciona como agência de reportagens a simular imparcialidades nas notícias do presente. Outro

³⁹ Em *Bandeirante da tela*, Cinejornal nº 416, 1951.

funciona como agência de propaganda a promover imparcialidades para vender o produto do cliente.

A recorrente confusão entre as duas experiências surgiu, certamente, pelo fato de os documentários de Manzon serem exibidos ao lado das atualidades, antes da exibição comercial de um longa-metragem. Ambos eram considerados complementos cinematográficos. Bastaria, porém, nos filmes do cineasta francês, perceber a presença de atores contratados para interpretar papéis ou a encenação sem disfarces do universo do trabalho para distanciar sua proposta do modelo de cinejornal⁴⁰.

Esta reflexão, ao esboçar um debate em torno dos gêneros de filmes exibidos como complementos, procura reforçar ao leitor o rígido controle exercido por Jean Manzon sobre seu modelo cinematográfico. Não apenas o controle praticado nas diversas etapas de produção dos documentários, mas aquele dedicado a preservar o encanto do pacto entre patrões e trabalhadores. A linguagem de Manzon, reforçada pela autoridade da narração *over*, “voz de Deus”, procura convencer os espectadores sobre a verdade presente na “teleologia da empresa”⁴¹. O otimismo e a harmonia de seus filmes, nas quais as diferentes classes dividem o poder, ao invés de disputá-lo, como irmãs em um projeto coletivo de emancipação humana, parecem nos assegurar um futuro dos mais justos e promissores. Na sociedade filtrada pelas lentes do cineasta o conflito, raramente mostrado, é sempre distante ou parte do passado, em uma falsa tranquilidade na qual não há espaço para dúvidas, incertezas ou precariedades⁴².

⁴⁰ Agradeço a reflexão sobre os cinejornais ao pesquisador Rodrigo Archangelo. Após uma palestra sua sobre o assunto, me sensibilizei das diferenças existentes entre os filmes de Manzon e as atualidades cinematográficas. ARCHANGELO, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Mestrado: USP, 2007.

⁴¹ Sobre o conceito de autoridade da narração *over*, no “documentário expositivo”, reproduzo um trecho do livro *Introdução ao documentário*, de Bill Nichols, para estabelecer uma aproximação com a experiência de Jean Manzon: “Este modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto) (...) a tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca da autenticidade do modo expositivo”. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005, p. 142.

⁴² Há uma passagem no livro *Le regard du jaguar*, uma entrevista com Antonio Estevão, cinegrafista de Manzon durante 30 anos, oportuna para demonstrar como o cineasta ocultava os conflitos sociais em seus filmes para construir a harmonia: “Pergunta: Mais vous partagez la même sensibilité [de Jean Manzon]? Antonio Estevão: Non, pas de tout. Par exemple, ces images extraordinaires et féeriques de l’Amazonie c’est lui qui les a forgées, qui me les a imposées. Je naviguais de longs mois sur les marges du fleuve (car, en son milieu, le courant le rendait impraticable). C’était un peu la cohue, les barques redescendaient vers l’océan en direction des États-Unis ou l’Europe, chargées de bois précieux à ras bord. Le vacarme des moteurs faisait fuir la faune, l’azur du ciel est aveuglant, le vert est lourd, obscur. Les caboclos qui habitent les rives son des être rachitiques, mal alimentées. Ils n’ont pas de force suffisante pour être violents. Ils vivent avec dix per cent de l’activité cérébrale d’un être normale. Pergunta: Mais les films

ALGUMAS RESTRIÇÕES DO IPÊS A JEAN MANZON

Há uma interpretação corrente que considera a relação entre Jean Manzon e o Ipês como uma parceria, das mais sadias e amistosas, em torno de um projeto político liberal e anticomunista. Nas principais pesquisas sobre o assunto, o cineasta é apresentado não apenas como produtor de onze documentários, principal representante cinematográfico do instituto, mas principalmente como um entusiasta de seu ideário, a unir esforços com a classe empresarial para montar uma estrutura de propaganda contra o governo de João Goulart e promover a derrubada do presidente.

Na dissertação de mestrado *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon*, redigida por Edson Luiz Nars, a parte dedicada ao Ipês praticamente apresenta o cineasta como um integrante do grupo. Para o pesquisador, a troca de correspondências entre Manzon e Luiz Werneck é indício da doação do primeiro ao projeto ipesiano. O cineasta não estaria apenas se adaptando ao discurso do grupo para consolidar um contrato comercial, como defendi no início deste capítulo, mas colocando-se à disposição de seus dirigentes: “o IPES e a Jean Manzon [Films] montam uma verdadeira máquina de guerra psicológica de contra-informação para combater ideologicamente o governo ‘nacional-reformista’, representado pela figura de João Goulart (...) [estavam] sintonizados para iniciar uma guerra psicológica”⁴³.

No livro *Propaganda e cinema a serviço do Golpe*, organizado pela jornalista Denise Assis, esta opinião é reafirmada e renovada. O parceiro Manzon, aliado do instituto, torna-se “seu fiel seguidor”⁴⁴, um discípulo que coloca os interesses do Ipês acima dos seus para consolidar o projeto ideológico. Por decisão própria, ao montar os documentários,

elaborou, com brilhantismo, uma realidade calcada na mensagem a ser passada ao espectador, pouco se importando de que colocar lado a lado Fidel Castro, Stálin e Hitler pudesse não ser uma leitura correta da política internacional. Naquele momento, o que valia era mostrar os três líderes como figuras ameaçadoras e que queriam estender suas práticas comunistas ao Brasil⁴⁵.

qu’il a réalisés avec vous sont tout autre chose, une merveilleuse symphonie. Resposta: Il voulait des splendides Indiennes sourtant de l’eau après le passage d’une nuage de papillons multicollores. Une orchidée qui s’épanouit, un lac aux eaux tranquilles, couvert de vittoria régias aux larges feuilles déployées là-dessus, la proue de la pirogue s’avancant, brisant ce calme”. REBATEL, Henry, *op. cit.*, p. 241.

⁴³ NARS, Edson Luis. *op. cit.*, p. 152 e 174.

⁴⁴ LOUZEIRO, José. “O Ipês faz cinema e cabeças” in. ASSIS, Denise (org). *op. cit.*, p. 31.

⁴⁵ ASSIS, Denise. *op. cit.*, p. 45.

A autora, ao dotar Manzon de uma autonomia a qual não possuía na relação com o Ipês, afirma que a decisão de inserir imagens do totalitarismo de direita ao lado do totalitarismo de esquerda foi decisão sua, quando arquivos da Jean Manzon Films, já citados no início desse capítulo, indicam essa aproximação como orientação dos dirigentes do instituto. O livro de Denise Assis, ao dar pouca importância para o contrato comercial como documento para compreender a disposição do cineasta em trabalhar com o Ipês, mistifica sua posição como essencialmente política.

Mas, talvez, a pesquisa mais mitificadora do papel do cineasta seja a tese de mestrado de Marcos Corrêa, cujo título *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês* é indicativo da forma como o autor pretendeu tratar do assunto. Para ele,

Manzon não atendeu simplesmente os intentos de uma instituição. Ele deu visibilidade às suas demandas atuando mesmo como uma agência de propaganda. A encomenda não se limitou à execução de suas atividades como cineasta. (...) Nesse sentido não é possível enxergá-lo como um mero executor de encomendas, mas como um co-autor das teses e propostas apresentadas nos filmes realizados para o Ipês. Desse modo, a sintaxe narrativa do produtor se preenche das informações e dos desejos dos financiadores⁴⁶.

No dia dois de abril de 1963, durante uma reunião da Comissão Executiva do Ipês, uma conversa registrada em ata levanta dúvidas sobre a imagem de Manzon como agente cinematográfico ipesiano. João Baptista Leopoldo Figueiredo, presidente da filial paulista do grupo, ao pedir informações sobre o próximo documentário do instituto, em torno da “modificação do conceito do homem de empresa”, e exigir agilidade em sua realização, caso o preço continuasse nos habituais dois milhões de cruzeiros, recebeu de Luiz Cássio dos Santos Werneck uma notícia não muito agradável. Jean Manzon, após onze documentários e um ano de trabalho, praticamente dobrara os custos de produção e, no último filme encomendado pelo Ipês, *Conceito de empresa*, boa parte das cenas eram recicladas de outros curtas realizados pelo cineasta para o próprio grupo.

Apesar da sugestão de João Baptista, datilografada na ata da reunião, em continuar com Manzon, “que já fez o roteiro”, podemos deduzir que o aumento dos preços não foi bem recebido pela filial carioca, centro das decisões financeiras. A produção de *A boa empresa*, na defesa do empresário moderno capaz de evitar o

⁴⁶ CÔRREA, Marcos. *op. cit.* p. 67.

surgimento de novos integrantes da esquerda ao garantir benefícios para o trabalhador, ficou a cargo da produtora de Carlos Niemeyer, localizada no Rio de Janeiro. Não fosse a duplicação dos custos, talvez Manzon continuasse o cineasta do Ipês.

Por que um sujeito engajado, suposto seguidor do ideário ipesiano, cobraria um preço acima do mercado para fazer a propaganda de um projeto ideológico no qual investe esforços por acreditar verdadeiro? A imagem mistificada de Manzon tenta tornar inverossímil o produtor em seu papel corriqueiro de negociar orçamentos para obter maiores lucros. O cineasta nunca foi filantropo de empresários e sua relação com o Ipês, antes de ser uma possível militância política e partidária, é mais provavelmente um contrato habitual entre cliente e fornecedor.

Prova definitiva disso talvez seja o filme dirigido por Manzon, com dinheiro público, para a propaganda do presidente João Goulart. Em meados de 1963, quando o Ipês se voltou definitivamente para as ações golpistas contra o governo e crescia a polarização política no Brasil, o cineasta aceitou produzir, por três milhões de cruzeiros, o documentário *Depende de nós*. O complemento, com imagens de Jango carregado pelo povo após a vitória do presidencialismo no referendo de seis de janeiro de 1963, foi financiado pela Casa Civil da Presidência da República, no período sob direção de Darcy Ribeiro⁴⁷.

O filme, com a mesma voz empolada de Luiz Jatobá, em outras ocasiões a serviço da classe empresarial, defende a legitimidade do presidente brasileiro eleito pelo voto popular. 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. As seqüências com imagens das Forças Armadas vão de encontro aos discursos da direita que propagavam, como legal, a derrubada do governo. Os militares, no documentário, aparecem como guardiões da lei e, conseqüentemente, como garantidores da posse:

As Forças Armadas do Brasil, sempre fiéis à Constituição, conseguiram afastar de nós a ameaça iminente de uma guerra civil (...) o Brasil não se desviou de seu caminho. João Goulart, em viagem ao exterior durante a renúncia, retornava ao Brasil, a fim de tomar posse da presidência de acordo com a Constituição (...) o patriotismo das Forças Armadas e a maturidade política do povo exigiram o cumprimento da lei.

⁴⁷ NARS, Edson Luis. *op. cit.*, p. 176.

Como *merchandising* para Jango, o documentário apresenta os esforços do governo em fazer progredir o país a partir do trabalhismo à Getúlio Vargas. O ministério, de acordo com o narrador do filme, “ciente do pesadíssimo encargo que lhe cabia e da miséria das classes mais humildes”, adota uma série de pacotes econômicos e sociais na tentativa de unir os brasileiros para uma nova etapa do desenvolvimento nacional. Sobreposta às imagens dos trabalhadores em seus afazeres, o espectador acompanha a locução com os detalhes do plano presidencial para a questão agrária: melhorar as condições de vida no meio rural a partir de créditos aos lavradores, de abastecimento de gêneros, construção de estradas e hidrelétricas, exploração das reservas naturais e erradicação do analfabetismo.

A propaganda de Manzon, seguindo seu modelo de documentário, transfere o pacto entre trabalhadores e empresários para as mãos do governo. Ao término do filme, com a música a tonalizar um desfecho vitorioso, a bandeira do Brasil tremula nas mãos de um soldado do exército e a Praça dos Três Poderes, em Brasília, iluminada à noite, indica o local em que se planejam as transformações da sociedade. O discurso em torno da harmonia, da promessa de paz social e melhores condições de vida para todas as classes, é complementado pelas palavras finais e retumbantes da narração: “e isto se faz mantendo a soberania da pátria brasileira. Pois o Brasil não é um conceito vago, mas uma nação de civis e militares, de homens, mulheres e crianças que dependem de paz, da união, do trabalho do governo e do patriotismo de todos”⁴⁸.

Seria um erro, um excesso desmedido, escrever que Jean Manzon, arrependido pela militância no Ipês, resolveu produzir complementos para João Goulart como *mea culpa*. O cineasta parou de filmar para o instituto após seus dirigentes se negarem a pagar mais de dois milhões de cruzeiros na realização de filmes e começou a trabalhar para o governo após este aceitar um orçamento de três milhões de cruzeiros. Entre *Conceito de empresa*, o último documentário para o Ipês, e *Depende de nós*, não se passaram mais de quatro meses⁴⁹.

⁴⁸ Jean Manzon realizou um segundo filme para a gestão João Goulart, sugestivamente intitulado de *A constituição acima de tudo*. Nele, após demonstrar que o Brasil possuía uma tradição democrática, pois todas as tensões políticas do governo Dutra a Jânio Quadros foram resolvidas sem ferir a constituição, o cineasta registrou Jango carregado nos braços do povo e sendo empossado no Congresso Nacional. O narrador, por sua vez, tece elogios às massas e aos militares, responsáveis por impedir um golpe contra o presidente eleito.

⁴⁹ Como Jean Manzon numerava suas produções podemos supor que, entre *Conceito de empresa* (número 329) e *Depende de nós* (número 342), não se passaram mais de quatro meses. Fora isso, quando Luiz Werneck, encarregado das atividades cinematográficas do Ipês, reclamou da qualidade de *Conceito de empresa*, a data era dois de abril de 1963, não muito distante da carta de censura de *Depende de nós*, de

Mudar a clientela não fez Manzon mudar seu modelo de documentário. Pelo contrário! Em meados de 1962, o cineasta produziu para o Ipês o complemento *Depende de mim*, um filme a tecer elogios ao caráter democrático do povo brasileiro e a exigir conscientização por parte do eleitor. O voto, quando inconseqüente, pode promover o esquerdismo ao poder e levar uma sociedade ao totalitarismo. Seqüências da violenta repressão do governo comunista húngaro à população, apoiado pelas tropas da União Soviética em 1956, serviram como ilustração do negro futuro do país caso as eleições não fossem levadas a sério. “Sim, eleitor. A liberdade democrática depende de seu voto. A tradição cristã brasileira depende de seu voto. A hora é de decisão consciente. O futuro do Brasil depende de seu voto”⁵⁰. A redundância do discurso alertava, de forma latente, mas explícita, a necessidade de evitar o crescimento da esquerda na gestão de João Goulart. *Depende de mim* falava ao eleitor, individualmente, para planejar uma ação coletiva e nacional.

Depende de nós preservou o discurso do voto consciente, mas no sentido oposto. Buscou parceria com as Forças Armadas, como o Ipês fazia, e estabeleceu um diálogo com a população, elogiando a escolha do presidencialismo como forma de governo e a posse do presidente como desejo da nação de preservar a democracia e a Constituição, evitando possíveis golpismos da direita. Assim como o filme ipesiano, falava ao eleitor para planejar uma ação coletiva e nacional. Entre *Depende de mim* e *Depende de nós*, uma polarização política com discursos parecidos não fosse uma palavra de diferença, Jean Manzon preferia mesmo era *depende de si*.

À insatisfação com o orçamento de Manzon e às possíveis restrições aos filmes de propaganda para João Goulart, devemos acrescentar a decisão do Ipês em intervir no modelo de documentário do cineasta. Quando contratado por uma empresa, seu trabalho privilegiava a ilusão de uma harmonia social pouco presente na sociedade brasileira nos anos antecedentes ao Golpe Militar de 1964. Para o instituto, o Brasil vivia um intenso conflito político, distante daquele equilíbrio cinematográfico, e que poderia ser resolvido apenas com sua intervenção. Era preciso se apropriar da linguagem e da retórica de Manzon, em complementos ideais para atingir um grande número de espectadores, mas com o cuidado de inserir a discórdia, a presença de um inimigo e as soluções para a crise a partir da organização empresarial. Para promover uma

29 de julho de 1963, ou do pagamento de três milhões de cruzeiros, efetuada pela Casa Civil da Presidência a Manzon, em 20 de agosto de 1963 (ver anexo 3).

⁵⁰ Trecho da narração do filme *Depende de mim*.

desmobilização da esquerda com a ajuda do cinema, o Ipês foi buscar referências em outra experiência: os filmes norte-americanos de propaganda ideológica contra o comunismo no período da Guerra Fria.

A INFLUÊNCIA DOS FILMES AMERICANOS DE GUERRA FRIA

Na primeira metade da década de 1960, foi intensa a aproximação do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais com setores empresariais e anticomunistas dos Estados Unidos⁵¹. O governo norte-americano e as empresas multinacionais contrárias a um desenvolvimento econômico brasileiro em choque com seus interesses não apenas financiaram, com altas somas em dinheiro, as atividades golpistas do instituto⁵², mas também ofereceram a este uma base intelectual - em especial a filosofia da livre empresa e o conceito de democracia liberal -, como suporte a legitimar a mobilização contra a presença de comunistas no governo.

Após a Segunda Guerra mundial, com as consequências da Guerra Fria, os Estados Unidos iniciaram uma campanha para divulgar as doutrinas anticomunistas no Brasil. Com a Revolução Cubana, em 1959, e o apoio da União Soviética à liderança de Fidel Castro, os norte-americanos perceberam a necessidade de intensificar as ações políticas sobre a América Latina para evitar o surgimento de novos territórios ideologicamente sob orientação do comunismo internacional⁵³.

Em 1961, como resposta ao crescimento da esquerda, o governo do presidente John F. Kennedy elaborou o programa Aliança para o Progresso, lançado na cidade de Punta del Este, no Uruguai, com a promessa de ajuda econômica e social aos países da

⁵¹ DREIFUSS, René Armand. *op. cit.*; BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O governo João Goulart*. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

⁵² No livro *O governo João Goulart*, Luiz Alberto Moniz Bandeira indica uma aproximação entre o Ipês, o Ibad e a CIA: “(...) [a CIA] lhes forneceu orientação, experiência e mesmo recursos financeiros, abundantemente, no esforço de corrupção e de intrigas, para influir nas eleições, impor diretrizes ao congresso, carcomer os alicerces do governo e derrocar o regime democrático (...) [havia também as contribuições das multinacionais]. Somente a *Light & Power*, entre dezembro de 1961 e agosto de 1963, concorreu mensalmente para a sua caixa [do Ipês] com a quantia de Cr\$ 200 mil, autorizada por um de seus diretores, Antônio Galloti. Essas contribuições [das grandes empresas estrangeiras], em agosto de 1963, alcançaram a importância de Cr\$ 4.200.000,00, num total de aproximadamente Cr\$ 7.318.178,20 (...) como a participação do IPES na conta de donativos da *Brazilian Traction Light & Power* se fixou na quantia de Cr\$ 200.000,00, pode-se calcular que até 31 de março de 1964 aquela instituição arrecadou mais de Cr\$ 1.400 mil”. BANDEIRA, *op. cit.*, p. 82. Para mais dados financeiros do Ipês, como a lista de empresas estrangeiras ou norte-americanas contribuintes do instituto, ver DREIFUSS, René Armand. *op. cit.*, anexos.

⁵³ Cf. MOTTA, Ricardo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

América do Sul e Central. A “parceria”, nas entrelinhas um aguerrido projeto de contenção comunista e expansão imperialista, fez aumentar a influência dos Estados Unidos sobre todo o continente, pressionando os governos latino-americanos a adotarem uma postura liberalizante, contrária à intervenção dos Estados nacionais em suas economias⁵⁴. O Ipês, formado por empresários nacionais e internacionais, anticomunistas e liberais, na expectativa de que o capital estrangeiro e a livre concorrência seriam fundamentais para o desenvolvimento do país, rapidamente adotaram a ata da Aliança para o Progresso como base intelectual para suas ações contrárias à nacionalização econômica proposta pela gestão de João Goulart⁵⁵.

A aproximação do Ipês com o pensamento norte-americano foi fundamental, também, para estruturar o funcionamento do instituto, inspirado diretamente em associações políticas existentes nos Estados Unidos.

De acordo com a versão conhecida [sobre o surgimento do Ipês], o contato com Paulo Ayres Filho [ex-diretor do Banco do Brasil] foi feita pelo empresário de origem americana Gilbert Huber Jr., residente no Rio, a quem foi dada a incumbência de recrutar homens de negócios de São Paulo (...) Contudo, Paulo Ayres Filho, dedicado anticomunista, já havia, parece, feito algum trabalho de base nessa esfera, antes de ser chamado por Gilbert Huber Jr. No princípio da década de 50, estivera visivelmente preocupado com a mobilização política que então ocorria em todo o país, atravessando as barreiras de classes. Tendo tomado conhecimento do trabalho da Foundation of Economic Education, organização sediada em Nova York, “defensora da causa de uma limitada participação do governo na economia e da livre empresa”, como um antídoto para a filosofia de que “não se consegue algo em troca de nada”, ele iniciou a tradução e distribuição de seus panfletos entre amigos⁵⁶.

Inspirado na experiência de organizações nas quais a classe empresarial assumia responsabilidades públicas na defesa de seus interesses, pois “a direção do país não podia mais ser deixada somente nas mãos dos políticos”⁵⁷, o Ipês também importou dos norte-americanos um modelo para gerir a mobilização contra o governo: tratava-se de encobrir as atividades golpistas, de desarticulação dos projetos governamentais, a partir de um discurso público no qual os ipesianos se posicionavam como entidade

⁵⁴ Para mais informações sobre a campanha anticomunista dos Estados Unidos na América Latina, ver MOTTA, Ricardo Patto Sá. *op. cit.*

⁵⁵ A ata da Aliança para o Progresso foi considerada tão fundamental pelo Ipês que uma de suas primeiras ações foi divulgá-la como encarte em jornais brasileiros de grande circulação. A decisão foi tomada no dia cinco de fevereiro de 1962, durante reunião da Comissão Executiva: “antes das eleições, seria necessário, p. ex., editar e difundir a Ata da Aliança para o Progresso, transformada em documento acessível a todo mundo, ao alcance de qualquer brasileiro”.

⁵⁶ DREIFUSS, René Armand. *op. cit.* p 162 - 163.

⁵⁷ Idem, *ibidem*.

filantrópica, sem fins lucrativos, a estudar soluções desenvolvimentistas e democráticas para o Brasil.

Em fevereiro de 1962, logo no início de suas atividades, os dirigentes do instituto se convenceram dos benefícios dessa estratégia da *dupla vida política* após viajarem aos Estados Unidos e a Nassau, nas Bahamas, onde conheceram uma entidade de classe, parecida com o Ipês e também financiada pelos norte-americanos, cujos integrantes nunca expunham publicamente sua participação em uma organização política. A conclusão, escrita na ata da Comissão Executiva em 12 de fevereiro de 1962, é que “o Ipês deve adotar uma posição de completa inatacabilidade (...) agirá nos bastidores”.

Esses contatos do Ipês com um referencial ideológico norte-americano, perceptível na defesa da democracia liberal e no modelo político adotado pelo instituto, acabariam se estendendo para a área cinematográfica. Uma primeira pista documental para refletir sobre a proximidade entre os documentários ipesianos e as propagandas anticomunistas da Guerra Fria é um encontro, registrado em ata no dia 28 de agosto de 1962, promovido entre a filial carioca do Ipês e o grupo Rearmamento Moral. Fundado em 1938 pelo reverendo norte-americano Frank N. D. Buchman, o Rearmamento Moral foi um movimento religioso internacional organizado com o objetivo de disseminar os preceitos católicos para o mundo. Com sede nos Estados Unidos e filiais em vários países, começou a atuar no Brasil a partir de 1961: seus líderes, preocupados com a ampliação dos conflitos em torno da Guerra Fria, pretendiam liderar um projeto global com o fim de desarticular o comunismo. Em campanha para o fortalecimento dos valores éticos cristãos, o grupo foi produtor de uma série de filmes ficcionais como estratégia para convencer as massas da importância da quadra moral “honestidade, pureza, altruísmo e amor”. Alguns de seus longas-metragens foram *The crowning experience* (1960), *Voice of the hurricane* (1964), *Cross road* (1973)⁵⁸ e a co-produção franco-brasileira *Homens do Brasil* (1960), cujo enredo alertava o espectador sobre a ameaça da infiltração comunista entre os portuários do país⁵⁹. Sob a proteção do militar e político Juarez Távora, a entidade promoveu encontros em cidades nordestinas e no

⁵⁸ As únicas informações complementares que obtive sobre os filmes são todas em torno de *The crowning experience*. Lançado no Brasil, em janeiro de 1963, sob o título *A experiência culminante*, era um musical estrelado por Muriel Smith e dirigido por Marion Clayton, Anderson e Rickard Tegström. Com o mote “for a world in crisis, a film with the answer!”, o longa-metragem contava a trajetória da líder Mary Mcleod Bethune, filha de ex-escravos, que resolveu assumir sua missão como educadora após ingressar no Rearmamento Moral.

⁵⁹ MOTTA, Ricardo Patto Sá. *op. cit.*, p. 240.

Rio de Janeiro, onde exibia seus filmes com o intuito de doutrinar o povo contra o “perigo vermelho”.

Apesar dos interesses em comum, a reunião entre o Ipês e o Rearmamento Moral não consolidou uma parceria. No encontro, um dos integrantes brasileiros da entidade católica era Dario Morais, suposto revolucionário paulista de 1932, morador de Campinas, funcionário da empresa ferroviária Mogiana e um ex-dirigente comunista que, após se revoltar com o PCB, resolveu ingressar no grupo. O Rearmamento ilustrava ao instituto, com livros, revistas e a trajetória daquele homem, a possibilidade de desarticular a mobilização da esquerda: Dario, em 1962, continuava um líder político, vice-presidente de sindicato, eleito “pela massa de trabalhadores democráticos”, entretanto ao lado dos conservadores.

Após as apresentações, um norte-americano anônimo solicitou apoio (possivelmente financeiro) para as atividades do Rearmamento, mas um dos diretores do Ipês carioca, Glycon de Paiva, não pareceu muito convencido. Ele desejava, antes de tomar uma decisão definitiva, assistir aos filmes da associação, distribuídos comercialmente no Brasil pelo exibidor Luís Severiano Ribeiro. Um outro ex-comunista, portuário, chegou também a expor sua trajetória, mostrando sua transformação... Mas Harold Cecil Polland, outro membro da executiva ipesiana, fora taxativo minutos antes: “estudaremos o assunto, vendo previamente os filmes. Depois veremos o que é possível fazer-se”⁶⁰.

Impossível saber os motivos do aparente fracasso desta parceria⁶¹ quando, no segundo semestre de 1962, com o orçamento acima do esperado, o Ipês financiou grupos com tendências próximas às suas e promoveu um concurso de monografias com prêmios em dinheiro⁶². Para nós, entretanto, interessa conhecer a proximidade, mesmo

⁶⁰ Todas as informações sobre esse encontro, de 28 de agosto de 1962, foram retiradas de uma ata de reuniões da Comissão Diretora.

⁶¹ Apesar de não listar a documentação que o levou a tal conclusão, René Dreifuss tem uma impressão diferente sobre as relações do Ipês com o grupo Rearmamento Moral: “O Ipês de São Paulo, por iniciativa própria, produziu alguns filmes, assim como uma série sobre problemas brasileiros (...) o CONCLAP também produziu alguns filmes e a organização Rearmamento Moral, sediada nos Estados Unidos, com a qual o complexo IPES/IBAD mantinha um estreito relacionamento, forneceu vários outros. As cópias desses filmes ficavam sob a custódia de Luiz Severiano Ribeiro, o maior proprietário de cinemas e distribuidor de filmes do Brasil, cujo apoio foi de fato muito útil”. DREIFUSS, René Armand. *op. cit.*, p. 251.

⁶² É possível supor o fracasso da parceria entre o Ipês e o Rearmamento Moral pela falta de referências ao grupo em atas posteriores a 28 de agosto de 1962. Como os dirigentes do instituto decidiam coletivamente, em reuniões da Comissão Executiva, o financiamento a outras associações, a ausência de conversas em torno do Rearmamento pode significar um assunto deixado de lado. Diferentemente, por exemplo, da compra de 300 exemplares da revista *Convívius* apenas para diminuir as dificuldades financeiras do periódico (dia 5 de junho de 1962); da decisão de manter unido um grupo de rapazes da

malograda, entre o Rearmamento Moral, norte-americano, e o Ipês, brasileiro. Há um ponto de convergência pelo fato de os dois utilizarem o cinema como instrumento de propaganda ideológica e uma sintonia por freqüentarem o mesmo circuito de forças reunidas globalmente contra o comunismo. Poucos sabiam das atividades políticas do Ipês, geralmente realizadas na surdina. Mais raros ainda eram os grupos recebidos por sua diretoria.

Com a sensibilidade despertada para a aproximação com o audiovisual norte-americano da Guerra Fria é possível compreender melhor como o projeto televisivo do Ipês deveu suas técnicas e bases ideológicas às experiências estadunidenses do pós-Segunda Guerra Mundial. Em 1951, após uma viagem aos Estados Unidos, Carlos Lacerda ficou

fascinado com a capacidade de comunicação do programa de maior sucesso da televisão americana, o *Life is worth living*, apresentado pelo bispo-auxiliar de Nova York, Fulton Sheen. Anticomunista ferrenho, o bispo Sheen magnetizava os telespectadores com sua pregação semanal na tevê - e fazia isso valendo-se apenas de sua oratória, de um quadro-negro e de alguns gráficos desenhados em cartolina⁶³.

Em 1953 ao se tornar porta-voz da campanha de Assis Chateaubriand contra o jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, acusado de receber dinheiro do Banco do Brasil para sustentar o periódico, Carlos Lacerda implantou na TV Tupi a mesma estrutura utilizada pelo bispo Sheen. Travestido em professor, pendurou um quadro-negro às suas costas, inovou com a instalação de um telefone para conversar diretamente com o telespectador e utilizou sua retórica para convencer os brasileiros das possíveis falcatruas envolvendo Samuel Wainer e o presidente Getúlio Vargas.

Como se tratava de explicar uma coisa extremamente complexa, em muito pouco tempo comecei a utilizar recursos novos: em vez da coisa discursiva com ar de conferência, de monólogo na televisão, pus um quadro negro e a ele recorri (...) um dia, um sujeito me telefonou e perguntou: “mas aonde é que o senhor quer chegar com essa campanha (...) o que é que nós temos com isso?” (...) eu aí fui para o quadro-negro, tracei assim um sol e uma porção de satélites, lá embaixo eu fiz um satélite pequenininho e escrevi Última Hora, e disse: “eu estou aqui, daqui eu vou passar para aqui”. O outro satélite era o Banco do Brasil. “Daqui vou passar para aqui”, e aponte para o sol e escrevi “Getúlio Vargas”. Quer dizer - graficamente - os

Associação Cristã de Moços responsável por um comício contra o governo de João Goulart (dia 16 de outubro de 1962); ou do auxílio financeiro à *Tribuna da Vila Maria*.

⁶³ MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 552.

ouvintes tiveram a impressão de que aquilo tinha um alcance maior do que pensavam no começo⁶⁴.

Com o tempo, esses programas televisivos com aparência didática e educacional, no fundo uma apropriação da sala de aula para transmitir uma mensagem política, foram adquirindo técnicas mais rebuscadas. Em 1955, o professor George S. Benton, cristão fundamentalista e fundador do National Education Program⁶⁵, cujo lema era a preservação e o desenvolvimento dos valores espirituais, morais, econômicos e políticos da nação americana, produziu *The american adventure*, uma série de conferências do professor Doutor Clifton L. Ganus Junior, exibidas em salas de cinemas e na televisão, sobre os benefícios de viver nos Estados Unidos, um país capitalista e democrático, onde os sonhos se tornam realidade (*american way of life*), em oposição às agruras e à falta de liberdade dos regimes totalitários comunistas.

Para articular seu ponto de vista com maior eficácia, Clifton Ganus utilizava recursos didáticos bem mais sofisticados em comparação ao bispo Sheen. Manteve o quadro-negro, objeto sempre presente em uma sala de aula, mas substituiu o giz por técnicas mais modernas. Na conferência *A look at capitalism*, o professor utilizou massa de modelar para criar um ornamento decorativo e demonstrar o significado de “força de trabalho”; cartazes para explicar as bases e as inúmeras vantagens do capitalismo americano; a maquete de uma residência para defender a propriedade privada, o lucro e a livre concorrência como pilares da democracia; filmetes ficcionais para reafirmar esses valores e, finalmente, a presença de estudantes ficcionais que dinamizavam o programa a partir das inúmeras questões previamente preparadas. Em outra conferência, *America's distribution of weath*, para ilustrar a justa distribuição de capital nos Estados Unidos, chegou a empregar técnicas de animação e um gráfico com possibilidade de movimentar os dados de acordo com a explanação.

Quando o Ipês resolveu produzir uma série televisiva para influenciar o voto dos brasileiros na eleição direta de sete de outubro de 1962 - para os cargos de senador, governador, prefeito e deputados estaduais e federais - certamente um dos referenciais foi o modelo importado por Carlos Lacerda. As conferências políticas, travestidas como

⁶⁴ LACERDA, Carlos. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 127.

⁶⁵ O *National Education Program* foi fundado em 1941 e produziu inúmeros curtas-metragens de propaganda sobre a ameaça comunista. Na década de 1940, boa parte de seus filmes foi realizada em estúdios de Hollywood e tinham Ronald Reagan como narrador. De acordo com o artigo *The politics of Harding College*, escrito por Dudley Lynch, o NEP costumava se apresentar como “*a cradle for a nationwide educational movement supporting the American Way of Life and its three pillars - Faith in god, Constitutional Government, and the Private Ownership of the tools of production*”.

educacionais, realizadas para intervir diretamente em questões urgentes da sociedade, nortearam este projeto ipesiano, cujo propósito fundamental, nas entrelinhas uma ação anticomunista, era

fortalecer, com vistas em particular às próximas eleições, convicções democráticas do povo, contribuindo para assegurar-se um período pré-eleitoral mais tranqüilo e eleições em ordem e em paz, fazendo ouvir-se, em meio ao diálogo apaixonado e subversivo das extremas (esquerda e direita), a voz serena de verdadeiros democratas, orientando a escolha eleitoral no sentido de deter-se o processo, já em marcha, da radicalização crescente da vida política brasileira⁶⁶.

O programa, intitulado *Encontro de democratas com a nação*, seguiu uma elaboração presente neste modelo “político-educacional” norte-americano e, particularmente, algumas características visíveis em *The american adventure*. Nas discussões sobre o projeto, realizadas entre 29 de maio e quatro de junho de 1962, a diretoria do Ipês previa um mestre de cerimônia a introduzir, antes do início de cada programa, o significado fundamental do grupo para a manutenção da democracia nacional, uma forma de promover as suas atividades a partir de propaganda televisiva. Do mesmo modo, o professor George S. Benton, atrás de uma mesa, exercendo a autoridade de um “reitor universitário”, apresentava *The american adventure* como essencial “para compreendermos melhor as vantagens de viver sob o modo de vida americano e aproveitava a oportunidade para praticar o *merchandising* do National Education Program”.

Como o similar norte-americano, o *Encontro de democratas...* foi organizado em sessões com temáticas diferentes, mas evidentemente complementares. No caso ipesiano, cada um dos quatorze programas possuiu cerca de 30 minutos de duração e foi exibido na TV Tupi, nas noites de sexta-feira, com um cronograma montado para acompanhar o dia-a-dia das campanhas políticas. O Ipês convidou nomes representativos de diversos setores da vida nacional⁶⁷, alinhados ao pensamento

⁶⁶ O projeto foi apresentado e discutido pela Comissão Executiva do Ipês em quatro de junho de 1962. Ver anexo 4.

⁶⁷ Como desapareceram os programas televisivos do Ipês, impossível dizer quais foram os palestrantes ou os temas de *Encontros com democratas...* Podemos afirmar as presenças, confirmadas em atas, de Sandra Cavalcanti e de Munhoz da Rocha, no programa do dia três de agosto de 1962. O projeto original, discutido no dia quatro de junho de 1962, sugeria os seguintes temas: a reforma agrária, o desenvolvimento e a inflação, a reforma tributária, a participação dos empregados nas empresas, a ata da Aliança para o Progresso, o papel dos capitais estrangeiros no país, o papel da universidade na vida nacional, o planejamento estatal versus o sistema da livre-empresa, a democracia e o comunismo, o parlamentarismo versus o presidencialismo, a reforma eleitoral e a sindicalização urbana e rural. Dias antes, em 29 de maio, alguns nomes foram levantados para as teleconferências: “Carlos Lacerda,

conservador e, até o dia da eleição, ocupou semanalmente espaço televisivo para “esclarecer” o espectador sobre as vantagens da democracia liberal.

“Em linguagem ao alcance do grande público e sem detalhes de caráter técnico”⁶⁸, o desenho da série previa uma roupagem informativa e quase didática, com os convidados palestrando e respondendo questões sugeridas por jornalistas, a ocultar o interesse político imediato do instituto. Havia a plena consciência de que os telespectadores brasileiros, em 1962 formados por uma minoria alfabetizada e com dinheiro suficiente para adquirir um aparelho de televisão, compunham um núcleo de eleitores dos mais influentes e respeitáveis. Como a legislação negava o direito de voto às mulheres e aos analfabetos, o Ipês procurou agir sobre o chefe de família, dono do próprio negócio ou com cargo de destaque em empresas, uma autoridade entre os trabalhadores, para convencê-lo da importância de eleger os candidatos vinculados ao ideário da modernização conservadora e opostos ao comunismo.

Apesar de a série não ter sido localizada, com enormes chances de seu completo desaparecimento, dado o histórico dos acervos televisivos do país, a partir da leitura de seu projeto fica evidente essa intenção do Ipês em utilizar um conteúdo superficialmente educacional para fazer propaganda política. Entre as “idéias mestras” recomendadas pelo sugestivo Grupo de Doutrina para a realização de *Encontro com democratas...*, os itens primeiro e segundo confundiam “educar” a nação com “orientar” a escolha ideológica da nação: era obrigação dos conferencistas elucidar os telespectadores sobre “todos os problemas fundamentais que afligem o país” e recomendar “soluções mais adequadas e efetivas dentro do sistema democrático”. Ao mesmo tempo, deveriam

Carvalho Pinto (o então governador de São Paulo), o General Juracy Magalhães (governador da Bahia), [o senador] Mem de Sá, Egydio Michaelsen (candidato ao governo do Rio Grande do Sul), Daniel Feraco (deputado pelo Rio Grande do Sul), Loureiro da Silva (prefeito de Porto Alegre), Lopo Coelho (presidente da Assembléia Legislativa da Guanabara), Raul Pilla (Deputado Federal pelo Rio Grande do Sul), Milton Campos (Senador por Minas Gerais), Gilberto Freyre (historiador e diretor do Instituto Joaquim Nabuco, de Pernambuco), Raquel de Queiroz (escritora), Guilherme Borghoff (presidente da COPEG), Lélío Toledo Pizza (empresário de São Paulo), Miguel Vita (empresário-Fratelli Vita, da Bahia), Octavio Marcondes Ferraz (empresário de São Paulo), Clemente Mariani (banqueiro da Bahia e Ministro do governo de Jânio Quadros), o Deputado João Mendes (líder da ADP), Ernesto Leme (Reitor da Universidade de São Paulo), Dom Helder Câmara (Bispo do Rio de Janeiro), Dom Vicente Scherer (Arcebispo de Porto Alegre), Dom Fernando Gomes dos Santos (Arcebispo de Goiás), o Padre D’Ávila (vice-reitor da Pontifícia Universidade Católica), João Camilo de Oliveira Torres (escritor e historiador), Fernando Sabino (escritor), Hélio Beltrão (tecno-empresário do Rio de Janeiro), Álvaro Americano (empresário do Rio de Janeiro), Octávio Gouveia de Bulhões (tecno-empresário do Rio de Janeiro), Edgard Teixeira Leite (vice-presidente do Conselho Nacional para a Reforma Agrária), Júlio de Mesquita Neto (proprietário de *O Estado de São Paulo*), Francisco Heller (da Consultec), Rubem Berta (presidente da Varig), Raymundo Padilha (Deputado Federal – ADP), Flexa Ribeiro (UDN), Sérgio Marinho (Senador) e Miguel Reale (Jurista e empresário)”. A identificação das profissões foi feita por DREIFUSS, René. *op. cit.*, p. 245 – 246.

⁶⁸ Frase retirada do projeto *Encontro de democratas com a nação*.

demonstrar “que a radicalização do processo político só interessa a aventureiros oportunistas e irresponsáveis ou a elementos antidemocráticos a serviço de ideologias estranhas ao profundo sentimento cristão de nosso povo”.

Dessa forma, o instituto se aproximava da fórmula central das teleconferências educacionais com caráter ideológico. Em *The american adventure*, o apresentador Clifton Ganus utilizou o procedimento repetidas vezes: vestindo um jaleco branco e devidamente identificado por um crachá, o professor lecionava sobre a política e a economia dos Estados Unidos, simulando educar alunos fictícios para orientar politicamente o país ao difamar o sistema governamental e o modo de vida da antiga União Soviética. Nesta universidade encenada, os comunistas foram sempre tratados de forma caricatural, carrancudos e barbudos com roupas amarrotadas e boinas escuras, a indicar um perigoso inimigo capaz de desestruturar a organização e as benesses da democracia liberal e do sonho de consumo dos norte-americanos. No programa *The responsibilities of american citizen*, a liberdade de sonhar, competir, investir o capital privado ou escolher uma carreira, bases de uma das indústrias mais sólidas e produtivas do mundo, é o extremo oposto de um regime socialista e totalitário no qual o Estado controla todas as decisões individuais e, fatalmente, impede o progresso social.

A mobilização da direita para interferir no pleito de outubro de 1962 foi bem mais intensa que as campanhas televisivas patrocinadas pelo Ipês. O Instituto Brasileiro de Ação Democrática⁶⁹, sob direção do anticomunista Ivan Hasslocker e sob orientação de empresas privadas norte-americanas, agiu com o objetivo de deformar e corromper diretamente as eleições. No decorrer das campanhas políticas, além das matérias pagas na imprensa escrita e das propagandas em emissoras de rádio e canais de televisão, o IBAD auxiliou financeiramente uma série de candidatos cuja contrapartida era assinar um contrato ideológico: “comprometo-me, se eleito, a seguir a orientação ideológica do IBAD”⁷⁰.

⁶⁹ O IBAD surgiu em 1959 e encerrou suas atividades em 1963. Nos poucos anos de existência, envolvido com organizações estrangeiras a financiá-lo, o grupo manteve uma publicação anticomunista mensal (a *Ação Democrática*, que atingiu uma tiragem de 200 mil exemplares) e organizou campanhas paralelas nas eleições de outubro de 1962. De acordo com Rodrigo Patto Sá Mota, no livro *Em guarda contra o perigo vermelho*: “a participação da organização na campanha eleitoral de 1962 levantou (...) suspeita, pois foram gastos alguns milhões de dólares no financiamento a candidatos anticomunistas (...) [o Ipês e o IBAD foram] as entidades mais importantes e influentes do período, que desempenharam o papel de induzir a estruturação de novos grupos anticomunistas”. MOTA, Rodrigo Patto Sá, *op. cit.*, p. 242

⁷⁰ As informações sobre a intervenção do IBAD nas eleições de outubro de 1962 foram retiradas do livro-denúncia DUTRA, Eloy. *IBAD: sigla da corrupção*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

A estratégia radical do IBAD, sem medo de se expor publicamente, com letras garrafais a exibir sua presença pouco legítima no cenário brasileiro da década de 1960, nunca foi bem vista pela direção do Ipês⁷¹. Por insistência dos ipesianos em manter às escuras suas influências ideológicas e interferências políticas, a intensa parceria entre as duas organizações não ultrapassou, publicamente, os limites de uma convivência saudável, de empresários que freqüentavam o mesmo meio social⁷².

Como parecia funcionar bem a militância televisiva, com diversos grupos conservadores adotando a mídia para interferir na política nacional, dias depois das eleições e do encerramento da série *Encontro de democratas com a nação*, o Ipês resolveu montar um novo programa com o aparente objetivo de influenciar o plebiscito de seis de janeiro de 1963, quando os brasileiros deveriam escolher entre o presidencialismo e o parlamentarismo como forma de governo. O programa semanal, projetado pelo diretor do Grupo de Doutrina Flávio Galvão, foi aprovado por unanimidade no dia 16 de outubro de 1962 e estreou na TV Tupi, em 26 de outubro, com palestra do doutor Jamil Munhóz Bailão sobre a democratização do capital e reformas básicas⁷³. Mais uma vez o instituto utilizou a televisão a seu favor na tentativa de conduzir o processo eleitoral de acordo com seus interesses: procurou convencer os setores mais abastados da sociedade a apoiar o parlamentarismo com o objetivo de evitar a possível ascensão comunista com a legitimação do poder presidencial de João Goulart⁷⁴.

A militância televisiva do Ipês não se restringiu apenas aos programas idealizados para intervir diretamente sobre os pleitos eleitorais. De 23 de outubro de 1962 a, pelo menos, nove de maio de 1963, o instituto manteve no ar, na TV Cultura de São Paulo, propriedade de Assis Chateaubriand até 1970, um programa semanal

⁷¹ Apesar de alguns empresários pertencerem aos dois grupos, havia o temor do Ipês de ser confundido com o IBAD. Nas primeiras reuniões da organização foram vários os alertas nesse sentido. Além disso, quando o Deputado Federal Paulo de Tarso, descontente com as manobras políticas praticadas nas eleições de outubro de 1962, resolveu recolher assinaturas com o objetivo de abrir uma CPI sobre a origem e a aplicação das verbas dos dois grupos, o Ipês comemorou a decisão: “acham que a criação da CPI será benéfica para o Ipês (separar do Ibad)” (Reunião do Comissão Diretora em 23 de abril de 1963).

⁷² Para detalhes da parceria Ipês/Ibad, ver: DREIFUSS, René Armand. *op. cit.*

⁷³ Outros palestrantes a favor do parlamentarismo, confirmados na ata de reunião dos chefes de grupo, em 23 de outubro de 1962, foram o padre Godinho, deputado da UDN, Dona Carmem Prudente e o presidente da Ordem de Advogados do Brasil.

⁷⁴ A partir das atas de reunião do Ipês, é possível afirmar a opinião favorável do grupo ao parlamentarismo. Na discussão sobre a publicação de um folheto do professor Anhaia Mello, no qual defende o presidencialismo como melhor opção, a diretora do instituto assim concluiu a conversa: “deverá ser feita uma apresentação do folheto, dizendo que o Ipês está fazendo a divulgação mas não encampa a opinião (...) tendo sido aprovado o orçamento provisório de mais ou menos Cr\$120.000,00”. Ata de reunião dos chefes de grupo em 30 de outubro de 1962.

intitulado *Peço a palavra*. Nas noites de quinta-feira, sempre com a proposta de informar a classe média para orientá-la, lideranças conservadoras eram entrevistadas sobre temas candentes do cenário político brasileiro⁷⁵. Caso do Padre Godinho, deputado da UDN, que falou sobre Igreja e Democracia no dia primeiro de novembro de 1962, e de José Rotta, pelego de sindicato e representante dos Círculos Operários Católicos, em entrevista sobre a Sindicalização Rural nos dias 30 de outubro de 1962 e 31 de janeiro de 1963⁷⁶.

Nos Estados Unidos, a televisão assumiu como atestado de nascimento justamente esse duplo caráter de informar e orientar ideologicamente. Desde 1946, como resposta à Guerra Fria, o pensamento anticomunista ganhou imensa projeção no novo meio de comunicação: entre fevereiro de 1950 e abril de 1954, quando o maccarthismo se apropriou da televisão como tribuna para caçar artistas, intelectuais e adversários políticos vinculados, mesmo sem provas, ao Partido Comunista, o telespectador norte-americano pôde sintonizar os inúmeros programas a reafirmarem os valores positivos da democracia capitalista; as notícias hostis sobre a influência da União Soviética na Guerra da Coréia (1950-1953); acompanhar o agressivo julgamento e a execução do casal Ethel e Julius Rosenberg, espiões russos que entregaram o segredo da bomba atômica para seu país (1953); ou os “educativos” testes atômicos, patrióticos por garantirem a defesa contra os comunistas, com casas, manequins e postes a explodirem em um efeito dramático a partir do impacto causado pela explosão (1953)⁷⁷.

O documentário *A welcome guest in the house*, produzido em 1957 como publicidade para a *National Association of Radio and Television Broadcasters*, ilustra o caráter missionário da televisão: a profissão dos radiodifusores exige a responsabilidade

⁷⁵ Ver anexo 5.

⁷⁶ Além desse programa, o Ipês patrocinou o programa *TV Escola*, de Gilson Amado (ata da Comissão Diretora de 27 de novembro de 1962) e *Capitães do progresso*, uma série com trinta semanas, exibida em Belo Horizonte, São Paulo, Recife, Salvador e Brasília em prol da Aliança Para o Progresso (ata da Comissão Executiva em 20 de março de 1962). Dreifuss cita outras atividades televisivas do Ipês de que não encontrei referências no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: “juntamente com o IBAD, o IPES patrocinava também várias outras séries de transmissões na televisão, tais como ‘Frente a frente’ e apresentações individuais de questões polêmicas, entre elas ‘Que pensa você sobre a reforma agrária’, na TV Cultura, a avaliação de Carvalho Pinto pelo rádio e televisão da situação política, a ‘Reforma da Constituição e a Defesa da Democracia’, por Herbert Levy, na TV Tupi, a discussão dos Problemas Nacionais, por João Calmon, na TV Cultura, o importantíssimo apelo e discurso público do Almirante Sílvio Heck, através da TV 4 de São Paulo, lançando a Frente Patriótica Civil Militar e o discurso [do senador] Mem de Sá depois da realização do Congresso de Reformas de Base”. DREIFUSS, René Armand. *op. cit.*, p. 247 - 248.

⁷⁷ DOHERTY, Thomas. *Cold war, cool medium: television, McCarthyism, and American Culture*. Columbia University Press, 2003.

de informar a nação sobre os problemas a serem enfrentados e buscar soluções dentro do espírito empreendedor e democrático dos Estados Unidos⁷⁸. As emissoras têm o alto encargo de formar os futuros dirigentes do país de acordo com a cultura e a moral norte-americanas: a narrativa do filme é conduzida por um garoto de doze anos, que “gasta horas na companhia de um amigo de todos nós”⁷⁹, e aprende a respeitar e reproduzir os valores éticos a partir do conhecimento transmitido pela televisão. Uma educação moderna, em sintonia fina com o entretenimento e sem se esquecer de alimentar os sonhos futuros do pequeno rapaz. Em uma sociedade capitalista, do livre empreendimento ao alcance de todos, ele saboreia imagens reflexos de uma ilustre carreira a escolher: cientistas inventam novas tecnologias, jogadores de futebol americano vencem as finais e, “por que não?”, o presidente John Kennedy discursa para a nação.

Os radiodifusores, entretanto, responsáveis pelo aprendizado e pelo comportamento moral do garoto, não podem se furtar a conscientizar o espectador sobre “as forças estrangeiras aos Estados Unidos em compasso contra a democracia”⁸⁰. As primeiras imagens de arquivo exibidas no documentário institucional são as tropas soviéticas desfilando armamentos e contingentes para os sorridentes líderes comunistas em Moscou, enquanto o narrador nos adverte com tenacidade: “aos doze anos o rapaz já vê e passa a conhecer as faces e as forças do mal (...) ele vai aprender os nomes dos líderes maus [e vai combatê-los]”. Mais uma vez observamos a técnica repetida à exaustão, espírito incorporado na origem mítica da televisão norte-americana e importado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais: educar é sinônimo de guiar politicamente o cidadão.

No filme *A welcome guest in the house*, a mídia é dotada de tanta responsabilidade que chega inclusive a substituir o poder público em seus deveres básicos. Respeitando o “código moral” criado pela *National Association of Broadcasters*, canais televisivos conseguiram informar a população sobre a chegada de furacões no Texas, mobilizaram o país em uma prece nacional em favor dos trabalhadores soterrados em uma mina de carvão e conseguiram, após denúncias, iniciar

⁷⁸ O narrador do filme diz que a responsabilidade dos radiodifusores é “distribuir idéias ao invés de ideais”.

⁷⁹ Obviamente a televisão.

⁸⁰ No original: “that there are forces at large alien into his way of life”.

uma campanha para a reurbanização dos subúrbios com moradias irregulares e sem saneamento básico. A televisão “é parte integrante da família americana”⁸¹.

É curioso notar que o missionarismo elogiado neste documentário não se restringiu apenas ao conceito de televisão para os norte-americanos no período da Guerra Fria. Uma série de produtores cinematográficos, no ramo dos filmes educacionais desde os anos 1920, cujo objetivo era produzir curtas-metragens com conteúdos didáticos aplicados pedagogicamente em escolas e universidades, voltou parte de suas energias contra o comunismo a partir do final da Segunda Guerra Mundial. O espírito patriótico, inflamado para combater os soviéticos, promoveu a produção de centenas de filmes, exibidos em salas de aula, em redes de televisão e como complemento cinematográfico, a utilizar a já conhecida fórmula “educar-orientar”.

Em 1939, após visitar a Alemanha e se impressionar com a utilização do cinema como máquina de propaganda do Partido Nazista e como forma de educar ideologicamente o povo alemão, o editor da revista *Esquire*, David Smart, construiu e fundou os estúdios da Coronet Films, empreendimento voltado para a realização de filmes educacionais. A pequena companhia, cujo lançamento no mercado aconteceu com o curta *Properties of water and aptitudes and occupations*, material feito para complementar aulas de ciência natural, produziu cerca de 300 filmes nos dez primeiros anos de duração e, em 1944, passou a fazer parte das organizações Esquire, modificando o nome institucional para Coronet Instructional Film Division of Esquire, Inc.

A Coronet, inicialmente restrita a montar filmes com duração de onze minutos ou menos, rapidamente se tornou uma das maiores produtoras norte-americanas de títulos didáticos e foi responsável por desenvolver convenções técnicas e de linguagem repetidamente utilizadas em documentários educacionais, como a contratação de acadêmicos na função de consultores, a encenação com atores para dramatizar situações reais ou o final em aberto como ferramenta para despertar debates entre alunos e professores⁸². Seguindo o próprio modelo, realizou filmes de propaganda anti-soviética, caso de *Introduction to foreign trade* (1951) e *Communism* (1952), de exaltação

⁸¹ Com esse mesmo espírito, o Ipês ainda utilizou a televisão como promoção para suas atividades (publicamente, um grupo de estudos para fortalecer a democracia) e rascunhou um programa chamado *Capitães do progresso*, com patrocínio do setor privado, duração de 30 semanas, exibição na TV Tupi e exibição em São Paulo, Belo Horizonte, Recife, Salvador e Brasília. A série divulgaria a ata da Aliança para o Progresso e a presença de grandes empresas estrangeiras em solo nacional. Difícil saber se a idéia, discutida na reunião da Comissão Executiva em 20 de março de 1962, saiu efetivamente do papel.

⁸² MERCER, John. *The informational film*. Illinois: Stipes Publishing Company, 1981, capítulo dois.

patriótica, *Who are the people of america?*(1953), ou de promoção da carreira militar, *Are you ready for service?*(1951), uma campanha para despertar patriotismo nos jovens americanos e convencê-los dos benefícios do alistamento.

Outra importante organização a funcionar nos moldes da Coronet foi a Encyclopaedia Britannica Films. Em 1927, o Doutor John E. Otterson, presidente da Electronic Research Products, Inc., uma subsidiária da Western Electric Co., idealizou em sua empresa um departamento para analisar a possibilidade de utilizar filmes educativos em escolas convencionais e de ensino técnico. O período de estudos foi frutífero, com a compra dos direitos sobre uma série de produções silenciosas da British Instructional Films, a preocupação em fazer um cinema atrelado ao currículo escolar e a montagem de cartilhas que acompanhassem os filmes exibidos em aula.

A boa recepção aos documentários da Electronic Research Products, a partir de 1934, aproximou a empresa da Universidade de Chicago. Em novembro de 1943, dois anos após ajudar financeiramente a Universidade a adquirir a Encyclopaedia Britannica, Inc, o departamento de filmes da Eletronic Research foi incorporado a essa organização, modificando o nome institucional para Encyclopaedia Britannica Films⁸³. A corporação foi responsável por filmes anticomunistas, distribuídos como verbetes enciclopédicos de ciência política, caso de *Despotism* (1946), uma comparação entre as virtudes da democracia norte-americana e os vícios do totalitarismo; ou *China under Communism* (1952), em que o correspondente internacional John Stroehm convida o espectador a conhecer as desgraças promovidas pela República Popular da China.

Essas e outras empresas particulares, como a já citada National Education Program, de George S. Benton, em esforços conjuntos com departamentos governamentais norte-americanos⁸⁴, desenvolveram um padrão de filme educacional (*informational film*), com fortes tendências políticas, próximo do modelo utilizado pelo Ipês para a realização de documentários cinematográficos. Como aparelho ideológico a serviço da classe empresarial, a ocultar publicamente suas ações políticas e golpistas

⁸³ Idem, ibidem.

⁸⁴ É o caso do Military Film Production, um departamento do exército que se fortaleceu com o início da Segunda Guerra Mundial, quando contava com mais de 200 integrantes (20 oficiais, 178 alistados e 13 civis) e adquiriu um estúdio de som da Paramount Pictures (1941). Alguns profissionais de Hollywood, como o produtor Darryl Zanuck ou o cineasta Frank Capra, ofereceram seus serviços a essa divisão do exército, convencendo os realizadores de filmes de propaganda de guerra a utilizarem recursos dramáticos em seus filmes. É o exemplo do curta-metragem *Don't be a sucker* (1947), no qual um jovem americano, com tendências nazistas, após flertar com um discurso contra negros, estrangeiros, católicos e maçons, é convencido por um professor universitário refugiado de guerra a lutar contra qualquer opressão: a diferença dos Estados Unidos em relação à Alemanha de Hitler é a liberdade de escolher, é uma nação democrática a tolerar a diversidade cultural.

sob o manto da democracia e dos estudos para a sua manutenção, o instituto considerou pertinente contratar um cineasta como Jean Manzon, que trabalhou para o governo, no início de sua carreira, com a produção de filmes voltados, justamente, para o ensino e para a propaganda. Além dos atrativos citados na primeira parte deste capítulo, 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.

Entretanto, os filmes de Jean Manzon não agradavam ao instituto em sua tendência recorrente de equilibrar o sistema social a partir do pacto entre trabalhadores e patrões. Não que o Ipês discordasse dessa ordem encenada a partir da submissão das classes populares às classes dirigentes, mas sua articulação para desmobilizar as esquerdas e desestruturar a gestão de João Goulart, a partir de 1961, o impedia ideologicamente de produzir documentários otimistas. De seu ponto de vista, a sociedade passava por uma crise, estimulada por um governo com disposição nacional-reformista⁸⁵, com um projeto de reforma de bases a cutucar o poder dos empresários e incapaz de assumir um programa político e econômico liberal atrativo para os investimentos do capital estrangeiro no país. Os ipesianos, donos de empresa e sócios de multinacionais, viam no presidente um inimigo. Era preciso inserir discórdia nos filmes de Jean Manzon.

Neste sentido, o audiovisual norte-americano da Guerra Fria era um modelo interessante. Nele, a sociedade capitalista, com valores democráticos e liberais reafirmados à exaustão, só não encontrava sossego em decorrência do “perigo vermelho” a espreitar nas esquinas de “nossa vizinhança”. Em imagens propositalmente sujas, com ruídos visuais e dramatizadas por temíveis marchas militares em um tom de

⁸⁵ Para demonstrar a disposição política do governo João Goulart em se aproximar do projeto de modernização da esquerda, tomo emprestado o conceito “nacional-reformismo”, desenvolvido por René Armand Dreifuss: “Após o fiasco do golpe de 1961 e favorecido pelos ressentimentos populares naquela conjuntura política, surgiu um novo equilíbrio de forças sociais; a partir daí, o Executivo de João Goulart foi capaz de tomar um rumo **nacional-reformista**, apoiado pelas classes trabalhadoras. (...) A tentativa de se reconstruir o sistema e regime político brasileiro envolveu então a composição de um novo bloco de poder agro-industrial, apoiado pelas classes trabalhadoras urbanas e pelo campesinato mobilizado. Esses interesses econômicos visavam a atingir o poder do capital transnacional e associado, a controlar os empreendimentos agro-exportadores e os setores mais recalcitrantes da oligarquia rural” [negrito nosso]. DREIFUSS, René Armand. *op. cit.* p. 130 – 131.

guerrilha, os dirigentes comunistas, seus soldados e armamentos eram difamados e anunciados como inimigos da nação. Elaborava-se o imaginário anticomunista a partir de uma imagem precária e hostil, com duvidosas afirmações históricas, para identificar o oponente.

No documentário *Communism* (1952), da Coronet Films, o narrador nos adverte do perigo. Nas seqüências precárias, registros do Kremlin, de Stálin e das tropas russas, a voz *over* ensina que o objetivo da União Soviética é a conquista do mundo, motivo pelo qual muitas nações aparelhavam rapidamente suas defesas. Na continuação, imagens retiradas de seus contextos originais foram reaproveitadas para elaborar um discurso político simplista, mas eficaz como ataque ao comunismo: registros de Lênin e do proletariado revoltoso condenam Karl Marx como líder da discórdia mundial. Registros de trabalhadores do campo, da tecelagem e da indústria de armas, possivelmente reaproveitados de cinejornais soviéticos de propaganda, são interpretados pelo narrador como “escravos pertencentes ao Estado, que perdem individualismo e são proibidos de praticar qualquer religião”; cenas com crianças fazendo ginástica ou na sala de aula revelam “um governo que treina as crianças como máquinas de guerra, desde cedo, e as impede de questionar a doutrina comunista”. Neste e em outros filmes americanos da Guerra Fria, o imaginário anticomunista moldou a União Soviética como um país onde o totalitarismo desumano desestruturou a sociedade e implantou a barbárie, gerando um crescente impulso de ódio e violência na população⁸⁶.

Não bastasse a apropriação indevida dos registros soviéticos, o documentário também utilizou uma representação das mais caras ao imaginário anticomunista: a convergência fantasiosa e pouco pertinente entre os ideais do Partido Comunista e os ideais do Partido Nazista. Em 1952, a violenta experiência da Segunda Guerra Mundial e as imagens dos campos de concentração, com cadáveres amontoados em valas-comuns, ainda eram traumas muito presentes na memória do mundo inteiro.

Communism, ao fundir a bandeira da União Soviética com o símbolo nazista, apelava para os acontecimentos recentes no campo político, sugerindo o possível retorno dos delírios totalitaristas em dominar o planeta. O uso de documentos, como recortes de

⁸⁶ Minha leitura se aproxima da análise realizada por Rodrigo Patto Sá Motta, sobre o imaginário anticomunista, no livro *Em guarda contra o perigo vermelho*: “no quadro desta guerra de propaganda, os anticomunistas se empenharam em atacar os países socialistas, apontando neles a existência de toda sorte de misérias. O objetivo, evidentemente, era esvaziar o argumento dos comunistas, os quais afirmavam que a utopia igualitária não só era viável, como já estava em prática na terra dos soviets, o ‘mundo da paz e do socialismo’, opondo-lhe uma contra-imagem, a do ‘império do mal ou ‘inferno vermelho’”. MOTA, Rodrigo Patto Sá. *op. cit.* P. 70.

jornais e registros de tropas em ação, parecem confirmar o temor da narração: “os comunistas estão em um processo para conquistar o mundo à força”.

A solução, portanto, é agir, unificar esforços para a manutenção da democracia e do “mundo livre”. O filme exige de nós mobilização e ensina os passos fundamentais para o bom resultado da empreitada: ajudar a combater a pobreza e a fome global, evitando o crescimento da esquerda a partir de promessas nesse sentido; ceder tecnologias para que as nações menos desenvolvidas possam explorar seus recursos naturais; e estabelecer uma cooperação mundial para a denúncia e o contra-ataque às infiltrações comunistas. Em um final para mostrar determinação contra o inimigo, enquanto desfila um soldado dos Estados Unidos com a bandeira do país, o narrador passa o recado definitivo: “for this people, for ourselves, for everyone, we want freedom... [pausa dramática, aumenta o volume da música] ...not tirany”.

O curta-metragem *Communism* evidencia uma estratégia narrativa presente em muitos documentários norte-americanos de propaganda durante a Guerra Fria: uma estrutura ideológica tríplice com o objetivo de convencer a população da iminente ameaça soviética. De início, era preciso demonstrar ao espectador, da forma mais didática possível, os benefícios de viver sob a democracia dos Estados Unidos, um sistema de governo cuja principal sedução era oferecer liberdade total de escolha aos indivíduos. Nos filmes *How we got what we have* e *What we have*, primeiro e segundo capítulos da série *In our hands* (1951), produzida pelo United States department of defence, as encenações com uma família de classe média serviam para elucidar as qualidades do país. A vitoriosa sociedade, fundada sob a “fé em Deus e com um Estado a garantir os direitos inalienáveis de cada cidadão”, adquire prestígio a partir de uma publicidade sem quaisquer contradições: é o mundo ideal, um “paraíso na Terra”, com alto grau de desenvolvimento tecnológico, produção acelerada, pleno emprego e a oferecer acesso irrestrito aos bens de consumo. A liberdade de produzir, comprar, vender e investir o capital privado - livre concorrência avalizada por um governo que procura não intervir na economia - é vendida como o toque de Midas da nação americana, a enriquecê-la cada dia mais. Apesar das duras críticas apontadas a esse modelo liberal nos anos da Grande Depressão, caso do filme *Vinhas da ira* (1940), realizado por John Ford⁸⁷, uma adaptação do livro homônimo de John Steinbeck, o pós-guerra viu renascer com força uma filosofia do otimismo atrelada à propriedade privada.

⁸⁷ Em *Vinhas da ira*, uma família perde suas terras e é explorada por latifundiários graças à ausência de regulamentações econômicas, leis trabalhistas e fiscalizações por parte do governo, estabelecendo uma

Após a exaltação aos Estados Unidos, a maioria das propagandas cinematográficas de Guerra Fria procurava informar o espectador sobre a existência de um poderoso inimigo capaz de corromper o ideal norte-americano. Os comunistas, com seus planos para conquistar o mundo, são representados de forma a espalhar o terror na sociedade. São imagens manipuladas e estrategicamente selecionadas para abastecer o imaginário social com cenas de violência capazes de motivar uma união nacional a partir do medo coletivo. A maior parte das citações visuais à União Soviética se restringe às seqüências com tropas desfilando para lideranças partidárias, o exército exibindo seu poder de combate para uma população russa extasiada ou a sobreposição entre os símbolos do Nazismo e os símbolos do Comunismo, provocando uma leitura simplista sobre as questões políticas e culturais daquele país, mas eficaz em produzir a caricatura do inimigo, espalhar uma sensação de medo e gerar espírito de combate.

Em *Despotism* (1946), documentário produzido pela Encyclopaedia Britannica Films, a oposição entre democracia e despotismo, definida pelo grau de liberdade presente em cada um dos sistemas de governo, torna-se um conflito particular e pouco sutil entre os Estados Unidos e a União Soviética. O tom enciclopédico do filme, com certa promessa de neutralidade, desaparece por inteiro no confronto ideológico entre duas imagens montadas em seqüência. Na primeira, com boa iluminação e rostos bem definidos, um grupo de americanos jura bandeira com as mãos posicionadas na altura do peito; na segunda, uma penumbra com rostos ocultos pelas sombras, cenário com árvores retorcidas, galhos secos e um enforcado em primeiro plano, simboliza as injustiças cometidas em regimes totalitários nos quais os direitos individuais seriam suprimidos pelo Estado. Das imagens virtuosas para as imagens precárias, artifícios de exaltação e condenação, a Encyclopaedia Britannica Films encontrava um inimigo para o país e vendia o documentário como complemento educacional a ser utilizado em escolas: “to bring the world to the classroom”.

Feita a propaganda dos Estados Unidos e construído um inimigo, o terceiro e último passo geralmente presente nos filmes da Guerra Fria era convocar os espectadores para o iminente combate. Os documentários apelavam para o sentimento patriótico da nação e, ao ensinar responsabilidades e obrigações para os norte-

oposição ao otimismo dos americanos perante as promessas de emprego e bem-estar com a colonização do oeste. A tomada de uma posição contra o projeto radicalmente liberal, da economia estruturada diretamente pela iniciativa privada, fica nítida na seqüência em que a família encontra boa recepção e abrigo em uma fazenda coletiva dirigida pelo setor público. No filme, a ausência de mecanismos estatais

americanos, exigiam dele uma participação ativa com a finalidade de contornar o perigo comunista e a tensão política. Viver sob as benesses do governo liberal e ser reconhecido como bom cidadão significava, em momentos de crise acentuada, reunir esforços pessoais e agir para a manutenção e a prosperidade dos valores democráticos.

O professor Clifton Ganus, na última “aula” da série *American adventure*, intitulada *The responsibilities of american citizen*, após explicar que a maior obrigação do indivíduo é defender o *american way of life*, lista uma série de deveres a serem seguidos para a preservação da ordem. Entre compreender as táticas das propagandas comunistas e socialistas para evitar suas influências ou se interessar pela educação como forma de difundir a democracia, chama atenção a cobrança recorrente por uma dedicação diária à cidadania. Para impedir a infiltração dos soviéticos nos Estados Unidos não se fazia necessária apenas uma militância direta, um alistamento no exército para lutar no *front* das áreas internacionais em conflito. Aos cidadãos, exigia-se a promoção de um bem-estar social e coletivo, com ações assistencialistas, fundamental para impedir o crescimento da esquerda a partir de seus discursos antiimperialistas e promessas de acabar com os dilemas sociais caso o capitalismo fosse derrotado.

Esse apelo em manter o equilíbrio social a partir de ações cotidianas, evitando o interesse do comunismo em fomentar a luta entre as classes para promover uma revolução, também está presente na série *Are you ready?* (1951), uma co-produção entre o United States department of defence e a Coronet Films com a finalidade de esclarecer as dúvidas mais frequentes entre os jovens prestes a participar da seleção para o serviço militar. No terceiro capítulo do programa, *Service and citizenship*, numa encenação ficcional, um garoto recebe do irmão mais velho, oficial do exército, uma correspondência sobre os deveres do cidadão americano. Em tom confessional e fraterno, preocupado em orientar um cidadão americano, o familiar explica ao jovem Tom que o alistamento não é a única forma de patriotismo: defender o *american way of life* é uma opção ética a ser aplicada no dia-a-dia. Preservar os valores democráticos contra as ameaças estrangeiras significa agir com responsabilidade, pagando todos os impostos, obedecendo rigidamente as leis e atuando como voluntário em associações de bairro criadas para desenvolver o bem-estar da coletividade. “Everyone can do his part all the time”.

para a proteção dos cidadãos americanos permite a submissão dos trabalhadores à cobiça desenfreada dos donos de fazenda.

Uma projeção com o futuro desolador dos Estados Unidos, caso esses deveres sejam menosprezados, é oferecida pelo filme *How to lose what we have*, terceira parte da série com o significativo título *In our hands*. Neste curta-metragem de ficção, convencidos pelas promessas de pleno emprego e segurança, compromissos lançados por um político com tendências totalitárias, os eleitores americanos escolhem como novo presidente um candidato cujo programa, dito por ele no filme, é “jogar fora a constituição, socializar a propriedade privada para distribuir a produção e, em troca das liberdades individuais, fortalecer o Estado em sua função de intervir autoritariamente nos rumos do país”. Para surpresa de um casal irresponsável, incapaz de perceber as artimanhas da propaganda comunista, enquanto os jornais anunciam a extinção do capital privado, um fiscal do governo recebe ordens para desalojá-los de sua residência. Aquela casa, investimento conquistado com esforço, é apropriada pelo Estado sem aviso prévio, em um desrespeito aos bens acumulados pela família no decorrer de alguns anos. Na boléia de um caminhão, arrasados em decorrência da mudança forçada, deixando para trás todo o patrimônio, resta ao casal as lágrimas de desespero e o arrependimento pela ignorância e o não cumprimento de seus deveres como cidadãos. No filme, o futuro em desagregação é um reforço do temor norte-americano em torno do totalitarismo mitificado e as frases conclusivas do narrador, a reafirmação da responsabilidade como mecanismo para evitar o descompasso da democracia:

of course it will never happen. This real freedom is lost when government controls our sleep dome. When the real power is collected in a few hands, where government has not limited, no man is free (...) That is the way to change what we have, take all power and all freedoms away from the people and collected everything on the hands of a small group with absolute power.

A estratégia ideológica e narrativa dos filmes anticomunistas é perceptível na filmografia do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Em comparação com o modelo estrangeiro, seus documentários foram realizados com a finalidade de alertar os espectadores sobre os perigos de a esquerda ascender ao poder e para convencê-los da eficácia da modernização conservadora como sistema ideal de desenvolvimento para o país. A partir de uma propaganda política cinematográfica com artifícios próximos à da Guerra Fria, o Ipês decerto se inspirou nos passos demonstrados pelos norte-americanos: a exaltação da iniciativa privada, da democracia liberal e de um Brasil conservador, com o progresso atrelado ao capital multinacional, é justificativa para encontrar um inimigo capaz de impossibilitar o progresso e o espírito pioneiro da nação.

Identificado o oponente, por vezes os comunistas ou o governo nacionalista de João Goulart, restava convocar os diversos setores do país, em especial a classe média e os empresários, com o projeto de manter em ordem uma estrutura política com nítida concentração de poder nas mãos das classes sociais mais abastadas economicamente. Era preciso combater a esquerda, o crescimento de seu campo de influências e suas intenções de concretizar reformas que iam de encontro aos interesses do empresariado.

É o caso do filme *O Brasil precisa de você*. Neste documentário ipesiano, realizado apenas com recortes de jornal e fotografias, o principal inimigo do país - e do mundo democrático - é o Estado totalitário da Itália fascista, da Alemanha nazista ou da União Soviética comunista. Como no curta-metragem *Communism*, esses três governos e seus representantes são confundidos como um inimigo em comum, com uma ideologia também em comum, reduzidos às caricaturas das imagens bélicas e violentas a evocarem a desordem mundial provocada por homens irresponsáveis e sedentos pela conquista de poder.

Como tática de propaganda, para manchar a reputação do comunismo internacional, o filme ignora as diferenças entre Hitler, Mussolini, Lênin, Stálin ou Fidel Castro e se esforça em agrupá-los na mesma simbologia da barbárie como ameaça aos valores democráticos. Enquanto o espectador escuta partes de discursos proferidos pelos líderes e as fotografias exibem soldados marchando, judeus morrendo em campos de concentração, a construção do Muro de Berlim ou representantes do Partido Comunista acenando contentes para a multidão, o narrador retira as imagens de seus contextos originais para manipular o discurso⁸⁸:

Quando a democracia não encontra meios para superar os seus problemas, está em perigo, ameaçada de ser destruída pelas ditaduras como tem acontecido no mundo inteiro. A ditadura fascista de Mussolini trouxe guerra e miséria à Itália. Hitler provocou o mais terrível conflito que a humanidade já assistiu (...) Assassinando milhões de cidadãos russos que se opunham à ditadura, esmagando os anseios de liberdade e autodeterminação dos povos satélites, o regime soviético cometeu crimes que estarreceram o mundo. Na Itália, na Alemanha, na União Soviética, em Cuba, na China, a história foi sempre a mesma. Em ambiente de injustiças sociais, os extremismos da esquerda e da direita se radicalizando, destruindo a democracia ante a passividade da maioria dos democratas.

O recado está dado: com boa parte do povo brasileiro submetido à miséria, aos “descalabros administrativos” no setor público, a um governo omissivo e à crescente

⁸⁸ Caderno de imagens 3, nº3.

demagogia da esquerda, com agitações sociais ilustradas pelas fotografias, o país corre o risco de sofrer um golpe comunista e viver o mesmo destino trágico das nações acometidas pelo totalitarismo. As seqüências contendo a violência provocada por atos despóticos, com corpos dilacerados pela opressão, procuram incomodar o espectador a partir de uma projeção nada sutil: é o impacto de imaginar, num breve futuro, as brutalidades cometidas em regiões distantes chegando ao Brasil. Como estratégia para retirar o público da passividade e convocá-lo a se armar contra a esquerda, o documentário apela para o temor pessoal, a navegar na imaginação de cada indivíduo e a reverberar como medo coletivo em setores da sociedade.

O filme, uma peça de propaganda, não poderia nos oferecer apenas o inimigo a combater. Das imagens a vender empresários conscientemente reunidos em torno de uma mesa ou presentes em eventos sociais surgem vigorosos os heróis de um novo Brasil, os integrantes do Ipês preocupados em garantir a articulação contra a barbárie e em estudar soluções democráticas para “a estabilização da moeda, a elevação do nível de vida da população e a redistribuição da renda nacional”. Os ipesianos assumem a mediação de um projeto nacional, discursam a favor de um Estado democrático liberal com características próximas ao modelo dos Estados Unidos e assumem o compromisso com reformas estruturais conservadoras que não ultrapassem os limites impostos pela classe empresarial e nem prejudiquem seu domínio econômico e social. Edifica-se a falsa, mas persuasiva representação de um grupo de bons samaritanos, a agir asceticamente e empenhados em superar nosso subdesenvolvimento quando, na verdade, o instituto sempre privilegiou seus negócios particulares acima dos coletivos⁸⁹.

Em *O Brasil precisa de você*, ao manipular símbolos nacionalistas e colocar em prática seus interesses golpistas, de oposição à gestão de João Goulart, interesses diluídos e ocultos em um programa aparentemente nacional e pelo progresso do país, o Ipês mobilizou o conceito de democracia menos como uma forma popular de governo e mais como uma artimanha retórica, também presente nos filmes norte-americanos, para se contrapor à falta de liberdade identificada nos países comunistas. A democracia, nos documentários do instituto, foi um artifício de propaganda política que não tinha a função de afirmar um sistema de representação em oposição ao autoritarismo, mas meramente de “opor ordem à ‘ameaça revolucionária’”. No fundo, democrata significava simplesmente o oposto de comunista, quer dizer, anticomunista, o que era uma

⁸⁹ Caderno de imagens 3, nº4.

licenciosidade conceitual muito convincente, pois permitia usar o simpático adjetivo para designar grupos que nada tinham de democráticos”⁹⁰.

O Brasil precisa de você, sem autoria e singular em relação aos outros filmes do Ipês⁹¹, ideal para demonstrar a aproximação da experiência brasileira com o audiovisual da Guerra Fria, não faz jus, entretanto, à essência do projeto ipesiano na produção de curtas-metragens. Não se tratava apenas de importar um padrão cinematográfico estrangeiro, difundido no mundo capitalista por agências americanas, mas de adaptá-lo às necessidades políticas nacionais. Era necessário preservar a experiência estética de Jean Manzon, já testada nos cinemas brasileiros e aprovada por nosso empresariado, inserindo discórdia na harmonia social tão recorrente em seus complementos. O instituto se aproximou dos filmes anticomunistas e, ao se apropriar do modelo de propaganda do cineasta francês, exigiu dele uma adaptação. Como cliente que, por contrato, orientava ideologicamente a produção, o Ipês redefiniu a utilização original das técnicas virtuosistas de Manzon com a finalidade de transmitir, nos documentários, uma crise brasileira que era considerada consequência das atividades comunistas e de um governo que, eventualmente, parecia flertar com as ideologias de esquerda.

A PRODUÇÃO E A EXIBIÇÃO DOS FILMES IPESIANOS

O Ipês concentrou suas atividades cinematográficas entre 1962 e 1963, período em que intensificou esforços na montagem de um aparelho de propaganda capaz de desarticular as esquerdas e, principalmente, a gestão de João Goulart. Através dos meios de comunicação e de ações subterrâneas, o instituto fez ecoar um discurso golpista cujo efeito mais pernicioso não foi exasperar as massas contra o governo, mas convocar e organizar a poderosa elite empresarial e militar a favor da subversão de uma ordem democrática então vigente no Brasil. Com o Golpe de março de 1964 e a queda do presidente constitucionalmente eleito a assegurarem um primeiro retrocesso nos projetos da esquerda para o país, objetivos prioritários que estavam na origem do

⁹⁰ MOTTA, Ricardo Patto Sá. *op. cit.*, p. 40 - 41.

⁹¹ Não se repete, nos demais filmes, a utilização apenas de recortes de jornais e fotografias. Nos outros documentários são utilizadas imagens em movimento e há um esforço de Jean Manzon em adaptar suas técnicas, exclusivamente voltadas para a harmonia social, aos desejos do Ipês em projetar cinematograficamente uma crise brasileira provocada por grupos de esquerda.

surgimento do Ipês, continuar mobilizando setores da comunicação pareceu deveras dispendioso e desinteressante ao empresariado.

A partir de 1965, com os interesses econômicos e políticos da elite garantidos pelo governo militar e com a parte mais influente de seus dirigentes assimilados pela gestão do presidente Castelo Branco⁹², o instituto recuou nos planos de sabotagem, concentrou energias na montagem de um projeto educacional a ser utilizado pelo Ministério da Educação e viu seu orçamento despencar ano após ano, pois os antigos financiadores, não mais identificando um momento de crise no Brasil, consideravam a missão dos ipesianos cumprida⁹³. Até o fechamento de suas portas, em 1972, o Ipês sobreviveu de favores do empresariado, resgatando contatos e apelando para antigas dívidas⁹⁴, e da teimosia de Glycon de Paiva, inconformado com os rumos do grupo após 1964. O abandono e o conseqüente desmantelamento não permitiram ao instituto recuperar seu papel como agente político dos conservadores e tampouco permitiram um mínimo resgate de suas ações nos meios de comunicação. A produção de filmes, por exemplo, se restringiu ao projeto de dismantelar o governo de João Goulart e aos anos imediatamente anteriores ao Golpe: uma renúncia ao cinema não por desinteresse, mas por falta de verbas para financiar uma mídia das mais onerosas.

A realização dos quinze filmes centrados no discurso golpista começou nos primeiros meses de 1962, quando Jean Manzon foi contratado⁹⁵. Os primeiros três títulos a ficarem prontos, com certificados de censura datados entre abril e maio, demonstram a preocupação inicial do Ipês em articular uma severa (e repetitiva) crítica ao modo como o setor público geria a marinha mercante e os principais portos brasileiros. Em *Portos paráliticos*, o Porto de Manaus, outrora um símbolo de abundância, é registrado como estagnado e decadente em conseqüência da péssima gestão e comparado ao Porto de Santos, com modernas instalações exemplares no atendimento às novas demandas comerciais da sociedade e cuja administração, a companhia privada Docas de Santos, uma das maiores contribuintes financeiras do instituto, é elogiada por seu caráter empreendedor.

⁹² Caso do General Golbery de Couto e Silva, contratado pelo governo para fundar o Sistema Nacional de Informação.

⁹³ Para mais informações sobre os rumos do Ipês após 1964, ver SOUZA, Maria Inês Salgado de. *Os empresários e a educação: o Ipês e a política educacional após 1964*. Petrópolis: Vozes, 1981.

⁹⁴ Como, por exemplo, a carta de 20 de maio de 1970, em que Glycon de Paiva agradece ao antigo companheiro do Ipês e então diretor da Light, José Rubem Fonseca, a decisão em “majorar os subsídios concedidos a este instituto”.

⁹⁵ As datas aproximadas das produções dos filmes ipesianos foram identificadas a partir dos certificados de censura e dos documentos do Ipês armazenados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

O embate entre os descaminhos do setor público em oposição ao enaltecimento do empreendimento privado, travestido nas informações manipuladas sobre o setor marítimo do país, reaparece em *Uma economia estrangulada*, um apelo à renovação da Marinha Mercante, vista em dismantelo pela péssima administração federal, e no documentário *A vida marítima*, um ataque desmedido ao Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos e ao Sindicato dos Estivadores do Porto de Santos como dois órgãos protegidos pelo governo, comandados por comunistas, que paralisam a boa dinâmica do comércio portuário e garantem a essa classe privilégios acima dos de trabalhadores comuns. A influência da esquerda sobre a vida nacional é vista com enorme desconfiança, a garantir benefícios particulares - como um salário acima da inflação - apenas para os trabalhadores a ela vinculados. Como explica o narrador do filme:

Taxas comuns e extraordinárias. Taxas de horário e almoço. Taxas noturnas. Taxas de insalubridade, de mau tempo. Taxa de periculosidade. Desdobrando-se sempre. Somando-se umas às outras acabam elevando o salário dos estivadores que chega, às vezes, a mais de duzentos mil cruzeiros por mês (...) Sim. Marítimos e portuários constituem um mundo à parte. Eles resolveram particularmente todos os seus problemas.

Esse recurso retórico e maniqueísta, a exagerar um estrangulamento econômico a partir da intervenção governamental, continua presente no segundo bloco de filmes ipesianos, quatro documentários realizados pela equipe de Jean Manzon e um pela equipe de Carlos Niemeyer, entre os meses de junho e julho de 1962⁹⁶. Em *História de um maquinista*, as ferrovias decadentes da Rede Ferroviária Federal, com carros superlotados, desconfortáveis e sem condições de segurança, são responsabilizadas por terríveis acidentes envolvendo a displicência de maquinistas pouco preparados, o “excesso de burocracia da interferência política [e] a inexistência de uma política de transportes”. Em oposição, a Companhia Paulista de Estradas de Ferro, com um saneamento administrativo e cortes de gastos inúteis, representa a modernização da rede

⁹⁶ Em carta enviada aos contribuintes do Ipês, em 21 de julho de 1962, Luiz Cássio dos Santos Werneck informa que sete filmes de Jean Manzon estão prontos e um, realizado por Carlos Niemeyer em “contrato experimental”, está em produção (no caso, *Asas da democracia*). De acordo com a correspondência, é possível identificar, como prontos, os documentários *O Ipês é o seguinte*; *A história de um maquinista*; *Criando homens livres*; *Nordeste, problema número um*; *Portos paráliticos*; *Uma economia estrangulada* e *Vida marítima*. Werneck alega que um documentário sobre “o que o país espera da UNE” também está pronto, mas, de acordo com documentos, sabemos que *Deixem o estudante estudar* foi filmado apenas em novembro de 1962. Na ata de reunião da Comissão Diretora, no dia 7 de agosto de 1962, as informações da carta são confirmadas e a diretoria do Ipês carioca é convidada a assistir aos documentários na produtora de Manzon. Ver anexo 6.

ferroviária, uma solução para o sucateamento público e, por que não, a solução privada e “patriótica” para retirar o Brasil de seu estado permanente de subdesenvolvimento. No filme, são salientados a defesa da livre concorrência e o ataque ao governo como inimigo do progresso e da nação. Após se indignar com a estatização dessa “exemplar” empresa pelo Estado de São Paulo, em 1961, o narrador enfatiza o discurso ideológico:

e agora é difícil prever o seu futuro [da Companhia Paulista] (...) Coordenando as linhas de todos os tipos de transporte, afim de se obter substancial economia, aproveitando ao máximo os fatores geográficos, deixando o campo aberto à iniciativa privada, o Brasil poderá estabelecer o verdadeiro planejamento dos transportes. O planejamento que consultará exclusivamente o interesse nacional.

Utilizando o mesmo artifício, o documentário *Nordeste, problema número um* apela para as imagens da adversidade provocada pela seca nordestina, como a do corpo de uma criança sendo velada pelos pais, para cobrar um planejamento público mais responsável e permanente para a região. O empresário é novamente convocado a agir, como saída assaz viável para a miséria, enquanto o narrador defende uma política governamental que beneficie, com financiamentos e reduções de impostos, os industriais interessados em investir economicamente no Nordeste.

A mudança de tom entre os filmes ipesianos do primeiro e do segundo bloco fica por conta dos documentários *O Ipês é o seguinte...*, *Criando homens livres* e *Asas da democracia*. Com o aumento das tensões no campo político e a crescente polarização entre os grupos de direita e de esquerda, em decorrência da permanência de João Goulart como presidente do Brasil, o Ipês resolveu investir em uma ação mais agressiva e direta em comparação ao constante jogo de oposições de suas primeiras produções cinematográficas. Em um momento avaliado pelos empresários como extremamente crítico, com os comunistas supostamente flertando com o poder e conquistando a simpatia da opinião pública, não bastava somente realizar filmes sobre questões pontuais de interesse restrito a poucos setores da elite comercial, caso da crise portuária, da deficiência no transporte ferroviário ou dos incentivos para o desenvolvimento da produção agrícola no Nordeste.

Aos poucos, os documentários que antes elogiavam o desempenho de apenas uma empresa privada (de capital estrangeiro) em contraponto às deficiências da gestão pública, ganham uma leitura mais universalizante com a finalidade de atingir um número cada vez maior de espectadores. Como não se tratava de promover uma propaganda comercial, mas de montar uma propaganda política, a partir de junho de

1962, em uma aproximação maior com o cinema anticomunista americano, os filmes do Ipês adquiriram uma militância mais hostil, com uma retórica construída em torno de questões amplas e estruturais da sociedade brasileira. A interferência política dos empresários deveria ser nacional.

Dessa forma, o documentário *O Ipês é o seguinte*, na ausência de uma empresa em particular, torna-se o primeiro manifesto cinematográfico contendo a carta de intenções do instituto. Aqui, o Ipês autopromove sua imagem como vanguarda do desenvolvimento a partir da iniciativa privada, como colaborador da democracia liberal, da Igreja Católica, representante da elite empresarial e detentor de um programa econômico e social atrativo para a maioria da população, com promessas de conter a inflação, aumentar a renda dos trabalhadores, modernizar o parque industrial, sanear as habitações irregulares e permitir o acesso à educação e à cultura para todos⁹⁷. O espectador passa a conhecer os principais pontos de seu ideário para o progresso da nação brasileira, todos convergindo para a implantação de um conservador Estado de bem-estar social à americana, mas tem pouca oportunidade de perceber o golpismo como principal estímulo para os ipesianos. Ainda de forma tímida, sem o desejo da exposição, a faceta mais fervorosa, anticonstitucional e anticomunista se resume a um breve alerta narrado com tom temeroso por Luiz Jatobá:

A atividade privada deve estimular o desenvolvimento cultural do país em ritmo que possa proporcionar, a todos, oportunidades de progresso. Auxiliar todas as categorias de cultura é também combater a perigosa polarização esquerda / direita que hoje tumultua a vida brasileira. O IPÊS preconiza o equilíbrio.

Nesse sentido, *Criando homens livres* é a reafirmação de valores e aspectos contidos no programa nacional difundido pelo documentário acima. É a defesa de uma educação técnica e católica, preparação ideal não apenas para inserir o jovem no campo de trabalho, mas para dotá-lo de uma consciência democrática necessária para promover a modernização conservadora do Brasil. A escola é vista como alicerce da liberdade, como instituição geradora de cidadania, a combater a miséria física e moral, mas nas entrelinhas adquire um caráter político típico de uma disposição ideológica: para o Ipês, educar significa instruir o brasileiro a julgar corretamente quais os governantes que devem dirigir o país, significa orientar os estudantes na eleição de candidatos opostos ao

⁹⁷ Existe um segundo filme de apresentação do instituto, *O que é o Ipês?*, com um tom muito mais radical em relação a *O Ipês é o seguinte*... Este documentário, infelizmente, não possui créditos e, pela falta de documentação, não foi possível localizá-lo na cronologia de produção aqui proposta.

radicalismo de direita e de esquerda. Em suma, a escola deve doutrinar o aluno para o fortalecimento do liberalismo: “A última etapa da educação é um gesto cívico à boca da urna. E um não para a desordem e a demagogia”.

O golpismo do Ipês, restrito à oposição governamental e ao temor comunista nos sete documentários apresentados acima, começa a se intensificar no cinema a partir do filme *Asas da democracia*, um curta-metragem realizado entre julho e agosto de 1962, com produção e direção de Carlos Niemeyer. No complemento, há um esforço dos ipesianos em enaltecer a atuação da Força Aérea Brasileira e conquistar a simpatia e o apoio de setores militares para a organização da classe empresarial contra o “esquerdismo” crescente na gestão de João Goulart. O documentário, concebido menos para o grande público e mais como intenção de estabelecer uma parceria estratégica com a FAB, elogia a tradição patriótica, progressista e anticomunista da instituição, bases conservadoras similares às do instituto.

Esse tipo de propaganda cinematográfica, realizada como tática para aproximar os militares do ideário ipesiano, um convite para a formação e a reafirmação de uma frente única de oposição ao governo caso este continuasse pendendo para um nacionalismo de esquerda, aparentemente não se restringiu a *Asas da democracia*. De acordo com a ata da reunião conjunta entre a Comissão Diretora e a Executiva do Ipês, no dia 20 de novembro de 1962, Luiz Cássio Werneck pediu autorização para contratar novamente Carlos Niemeyer, pelo preço de Cr\$ 3.400.000,00, para a direção de outros dois documentários com o mesmo caráter. Os filmes sobre a Marinha de Guerra e o Exército brasileiro, a serem pagos em prestações de quatro a dez meses, aparentemente foram produzidos. Resta encontrá-los para corroborar a hipótese aqui levantada.

O terceiro bloco de documentários, finalizados por Jean Manzon entre agosto e dezembro de 1962, é o mais aguerrido de todos. Com as eleições diretas em outubro de 1962 e com a proximidade do plebiscito nacional de seis de janeiro de 1963, os filmes do Ipês, financiados para intervir nos rumos da política brasileira, se tornam mais agressivos, num tom combativo e hostil ao incorporar, definitivamente, as técnicas de propaganda experimentadas pelo Estados Unidos no anos da Guerra Fria. São desse período os complementos que tratam diretamente da questão eleitoral - orientação para os dois pleitos em andamento -, como o já comentado *Depende de mim*, uma convocação para os eleitores votarem contra os comunistas e evitarem a futura implantação do totalitarismo soviético no Brasil. As violentas seqüências com a população húngara combatendo, em 1956, a interferência do exército russo em seu país,

são utilizadas no documentário para reafirmar a importância do voto consciente: “eles preferiram a morte à tirania. E nós, que preço pagaremos pela liberdade?”.

O filme *O que é a democracia?* também é uma apropriação de arquivos cinematográficos, no caso a construção do Muro de Berlim, para manipular um fervoroso discurso anticomunista. A singularidade deste documentário, voltado exclusivamente para o pleito de outubro, é a insistência em se apropriar do conceito de democracia menos como um complexo sistema de governo e mais como um artifício de propaganda para agir sobre o sentimento do espectador, provocando alarde a partir das imagens do totalitarismo e exigindo dele uma posição oposta aos candidatos da esquerda. O complemento não dissimula suas intenções políticas imediatas e, entre promessas de liberdade, pretende-se guia do eleitorado: “Abra os olhos. Veja claramente. Examine no elenco de candidatos aqueles que podem de fato trabalhar para o Brasil sem qualquer quebra da liberdade, dos direitos democráticos. Aqui nas urnas começa a democracia (...) melhor e mais próspero será o Brasil”⁹⁸.

O último filme do terceiro bloco, realizado entre setembro e novembro de 1962, com um tom diferente dos complementos eleitorais, é *Deixem o estudante estudar*⁹⁹. Nele, a partir da narração de um aplicado aluno ficcional, é apresentado um programa educacional voltado, em essência, ao futuro fornecimento de quadros profissionais para a indústria brasileira. O Ipês reivindica investimentos na universidade, como a modernização técnica de equipamentos, a criação de bibliotecas e o aumento salarial dos professores, com a finalidade de permitir ao estudante o cumprimento de seu dever patriótico no desenvolvimento de uma modernidade conservadora para a nação. Nas entrelinhas, como era de praxe, não perdeu a oportunidade de alertar os espectadores sobre a presença de agitadores políticos no meio estudantil, um ataque indireto à União Nacional de Estudantes (UNE), identificada nos documentos do instituto como

⁹⁸ Há um terceiro documentário no mesmo espírito, *O Brasil precisa de você*, cuja cópia disponível não possui cartela com os créditos. Infelizmente, não consegui encontrar nenhum documento sobre esse filme, sendo impossível inseri-lo na cronologia das produções ipesianas. Dado o interesse do grupo em concentrar as propagandas mais agressivas no segundo semestre de 1962, não parece uma hipótese sem fundamentos supor sua localização no mesmo período. Em sua tese de mestrado, Marcos Corrêa constrói sua análise afirmando que *O Brasil precisa de você* foi realizado pelo cineasta francês. Entretanto, a diferença de estilos entre esse curta-metragem e os dirigidos por Manzon, a falta de créditos e a ausência de referência sobre a autoria do filme nos arquivos da Jean Manzon Films, me levam a suspeitar dessa afirmação e não assumir uma paternidade duvidosa. CORRÊA, Marcos. *op. cit.*

⁹⁹ A localização desse filme é facilitada por dois documentos: uma carta enviada por Jean Manzon ao Doutor Carlos Chagas Filho, em quatro de setembro, solicitando autorização para filmar na Universidade do Brasil, e uma carta do Ipês, em 29 de novembro, autorizando o cineasta a gravar a banda sonora do documentário. Ver anexos 7 e 8.

servidora do comunismo internacional e principal empecilho para uma sadia reforma liberal da educação.

Apesar desses documentários e de outros dispositivos de propaganda, como os programas televisivos, o Ipês foi incapaz de atingir uma ampla quantidade de espectadores a ponto de alterar significativamente os resultados das eleições. Considerado pelos ipesianos um dos meios de comunicação mais eficientes para a mobilização e a manipulação das massas, o cinema não foi suficiente para frear o crescimento do partido à esquerda no pleito de outubro e, tampouco, capaz de impedir o reconhecimento popular de João Goulart como presidente do Brasil. Às massas, essa abstração pouco confiável, era nada agradável esperar dois complementos cinematográficos antes do início de cada sessão comercial nas salas de exibição: o instituto supervalorizou a possibilidade de esses documentários “educativos” – uma imposição que entediava o público pagante –, se transformarem em peça agradável e eficaz de organização política nacional.

Em decorrência disso, o início do ano de 1963 permitiu uma breve reflexão sobre os resultados não alcançados a partir da militância cinematográfica. Os filmes continuavam em cartaz no circuito Luís Severiano Ribeiro, mas já não havia a certeza inicial de que um amplo público pudesse ser conquistado a partir da produção de complementos. Em uma nova mudança de estratégia, o quarto e último bloco de documentários, realizados nos primeiros meses de 1963, busca como alvo exclusivo a elite empresarial, o público suficiente para garantir os planos desenvolvimentistas do Ipês e, se necessário, colocar em prática as atividades golpistas contra o governo.

É o caso de *Conceito de empresa*. O narrador abandona o discurso construído para convocar toda a nação brasileira e resolve, literalmente, conversar de forma reservada com o empresariado. Em um tom quase fraternal, voz a encenar preocupação, Luiz Jatobá parece aflito com a imagem da elite, em descrédito crescente por causa das calúnias espalhadas por agitadores da esquerda. É preciso revidar, armar uma frente restrita, mas poderosa, em oposição à demagogia comunista, com o objetivo de comprovar a utilidade social da iniciativa privada por meio da imprensa escrita, do rádio, da televisão e do cinema. Só assim, a partir da propaganda, poderá o povo se conscientizar do nobre papel da empresa para o progresso do país. Só assim, com o projeto de conter uma ideologia de esquerda a flutuar na sociedade, poderá a elite trabalhar sossegada para a implantação de uma modernização conservadora a assegurar

seus interesses particulares. O documentário do Ipês assusta e importuna o dono dos meios de produção para exigir dele uma responsabilidade de classe.

É também o caso de *A boa empresa*, uma produção de Carlos Niemeyer com direção de Moisés Kender e Oswaldo Correa. No filme, o narrador (um jovem Cid Moreira) demonstra como a falta de consciência da elite pode favorecer a esquerda em sua tarefa de manipular as massas. A neutralidade é uma ilusão que deve ser combatida sob o risco de o Brasil tornar-se um país antidemocrático, como ilustram as seqüências de violência popular inseridas no documentário. Ao contrário, ao assumir uma tarefa política, o empresário permite a ascensão social do trabalhador, evitando seu flerte com o inimigo: a boa empresa é aquela que toma conta de seus funcionários - oferece condições ideais de trabalho, plano salarial e cuidados médicos -, permitindo ao antigo morador do morro a compra de uma casinha no subúrbio e o sonho de se transformar em classe média. A tarefa fundamental da empresa em tempos de crise é substituir o Estado, visto pelo Ipês como falho, em seu papel de mantenedor do equilíbrio da sociedade.

Para concretizar o projeto cinematográfico, o instituto não poupou o dinheiro recebido com as contribuições nacionais e internacionais. Havia grandes expectativas em relação aos filmes de propaganda e, em seu auge, o grupo tinha plena condição para assumir os altos custos típicos da atividade cinematográfica. Entre abril de 1962 e meados de 1963, com a média orçamentária de cada documentário em Cr\$1.700.000,00, é possível calcular um gasto total de produção, para quinze documentários, em torno de Cr\$25.500.000,00. Caso se leve em conta não o custo acima, retirado de uma carta de Luiz Cássio Werneck, enviada aos contribuintes do Ipês em 21 de julho de 1962, mas um outro custo indicado pelo mesmo Werneck, em ata de reunião do dia 23 de novembro de 1962, o preço médio de cada filme se eleva para Cr\$2.550.000,00, com um total de Cr\$38.200.000,00¹⁰⁰. Supondo a existência de apenas quinze curtas-metragens ipesianas, uma filmografia com chances de ganhar novos títulos no futuro, e extraíndo uma média entre os valores mais baratos e mais caros indicados nos documentos, teríamos um valor significativo de Cr\$31.850.000,00¹⁰¹. O elevado custo

¹⁰⁰ De acordo com informações de Werneck nessa reunião, o Ipês de São Paulo já havia produzido onze filmes, incluindo dois financiados pelo banqueiro Jorge Behring de Matos, em um custo total de Cr\$28.798.000,00.

¹⁰¹ Dreifuss indica que a dotação orçamentária para a realização dos filmes era por volta de Cr\$45.000.000,00. DREIFUSS, René Armand. *op. cit.*

não incluía a confecção de cópias ou, no caso do contrato com a Jean Manzon Films, a exibição fora dos circuitos Luiz Severiano Ribeiro e Serrador¹⁰².

A ausência de dados sobre a distribuição dos filmes não permite chegar a um preço concreto como o da produção. Na correspondência de Jean Manzon ao Ipês, em três de fevereiro de 1962, e na carta de 21 de julho aos contribuintes, o orçamento de cada cópia em 35mm, para distribuição em salas de cinema, é de Cr\$18.000,00, e as cópias em 16mm, para a televisão, custam Cr\$12.000,00 cada uma. Aplicando o padrão sugerido por Werneck, “de vinte unidades em 35mm e vinte e três em 16mm”, para os quinze documentários, o valor poderia chegar a Cr\$ 9.540.000,00¹⁰³. Um número, certamente, bem abaixo do gasto total: em outra correspondência de Manzon ao instituto¹⁰⁴, de 30 de outubro de 1962, o cineasta resume o orçamento de 110 cópias extras do filme *Depende de mim*, de 17 do curta *O que é a democracia?* e aproveita para cobrar o depósito de parte do pagamento ainda não realizado. Essas quantidades a mais, unidades fabricadas com urgência para a orientação política em torno das eleições de outubro, num total de Cr\$2.667.000,00, só puderam ser identificadas por causa da documentação armazenada em arquivos. Impossível imaginar quantas não foram as cópias produzidas fora do esquema sugerido por Werneck.

A soma dos valores indicados acima com os Cr\$4.401.145,00 reconhecidos na contabilidade do Ipês carioca como custos na área cinematográfica e televisiva¹⁰⁵ e com os Cr\$639.900,00 utilizados para a distribuição permite concluir um gasto documentado por volta de Cr\$49.098.045,00¹⁰⁶, o que reafirma, agora com concretude, a enorme

¹⁰² A comparação entre os projetos de cinema do Ipês e do CPC começará a ser feita no capítulo seguinte, mas é oportuno indicar que o longa-metragem *Cinco vezes favela* teve um custo, aparentemente, de Cr\$4.500.000,00, o preço de dois curtas-metragens do instituto.

¹⁰³ Na carta de 21 de julho, Werneck avisa que, dos nove filmes prontos, serão confeccionadas 20 cópias em 35mm e 23 cópias em 16mm. Na ocasião, calculou os custos para conhecimento dos contribuintes: “180 cópias 35mm: 3.240.000,00. 207 cópias 16mm: 2.484.000,00”.

¹⁰⁴ Ver anexo 9.

¹⁰⁵ Esses Cr\$4.401.145,00 eram relativos a despesas múltiplas como: produção de filmes de propaganda para a televisão, exibições de documentários em bairros populares, compra de um projetor cinematográfico, aluguel de “filmes educativos”, despesas com viagens para exibir filmes em cidades interioranas, pagamento a Cid Moreira pela locução no curta *A boa empresa*, instalação de uma tela de projeção na sede do Ipês, compra de película etc.

¹⁰⁶ Utilizando uma calculadora de atualização monetária de valores desenvolvida pela Fundação Getúlio Vargas e disponível em seu site, o valor de Cr\$49.098.045,00, em moeda corrente, de dezembro de 2007, seria em torno de R\$ 2.850.000,00. Para chegar a esse número, considerei como mês inicial do cálculo setembro de 1962, quando se concentraram os custos do Ipês com cinema, e utilizei como índice o IGP (Índice Geral de Preços), valor calculado pela FGV, desde 1944, com a finalidade de medir o comportamento de preços em geral da economia brasileira. Ao usar a mesma calculadora, descobrimos que o orçamento de Cr\$ 2.000.000,00, cobrado por Jean Manzon para a produção de seus filmes, hoje seria em torno de R\$ 110.000,00.

quantidade de dinheiro disponível no instituto para a confecção e distribuição de propagandas políticas¹⁰⁷.

Apesar de não existirem detalhes financeiros sobre a distribuição dos filmes ipesianos, a leitura e a análise dos documentos remanescentes permitem identificar três estratégias de exibição com a ambição de atingir uma grande quantidade de espectadores pertencentes a variadas classes sociais. A primeira, a mais conhecida e também a mais massiva, foi garantida contratualmente por Jean Manzon: os documentários, tidos como complementos educacionais¹⁰⁸, foram amplamente difundidos nas maiores cadeias cinematográficas do Brasil e em algumas emissoras televisivas. Semanalmente, o cineasta francês enviava ao Ipês um relatório contendo a recepção do público aos filmes e uma programação com as salas onde as propagandas estariam em circulação nos dias seguintes¹⁰⁹.

A ausência desses relatórios dificulta a descoberta do período em que os complementos entraram em cartaz. A hipótese mais acertada é uma distribuição concentrada principalmente no segundo semestre de 1962, a partir de agosto e, com maiores esforços, pelos motivos já salientados, no mês de outubro. Em 28 de agosto de 1962, na nota “Os problemas do Brasil”, publicada na *Folha de São Paulo*, um jornalista anônimo escreveu sobre uma sessão para a imprensa organizada pelo Ipês, no dia anterior, contendo os documentários *O Ipês é o seguinte*, *História de um maquinista*, *Nordeste, problema número um* e *Criando homens livres*. Junto ao tom elogioso, confiante na promessa de harmonia social e trabalho justo, discurso recorrente dos quatro filmes, o repórter informou o lançamento das propagandas, “a partir de hoje, em todos os circuitos cinematográficos de São Paulo”¹¹⁰.

Ainda em 1962, também é possível identificar uma data aproximada para a estréia de *A Vida marítima*. Em uma correspondência enviada por Flávio Galvão, em 23 de agosto, à Jean Manzon Films¹¹¹, o integrante do Ipês autorizou o “lançamento do filme-documentário (...) nas cadeias Serrador e Verdi”, concordou em pagar o preço extra exigido e pediu “para que se possível, o lançamento[seja o] mais rápido e com

¹⁰⁷ Esse valor seria muito mais elevado se a contabilidade do Ipês paulista fosse localizada.

¹⁰⁸ Um convite, enviado pelo Ipês a Gilda Ribeiro, em sete de fevereiro de 1963, ilustra essa exibição dos documentários como complementos de longas-metragens: no cinema Rian, o curta *Portos Paralíticos* estava em cartaz na mesma sessão do filme *Flor de Lótus*. Ver anexo 10.

¹⁰⁹ De acordo com a ata da Comissão Executiva do dia oito de janeiro de 1963. Ver anexo 11 para um exemplo de relatório.

¹¹⁰ Ver o anexo 12 para um relatório sobre a distribuição dos quatro filmes na última semana de dezembro de 1962.

¹¹¹ Ver anexo 13.

quantas cópias forem necessárias”. A pressa, motivada pela pretensão de agir em um momento instável da vida política brasileira, também foi causa determinante para a distribuição, em setembro e outubro, dos complementos *O que é a democracia?* (com 17 cópias extras) e *Depende de mim* (com 110 cópias extras)¹¹². Luiz Cássio Werneck, na ata da reunião de integração entre o Ipês carioca e o paulista, em 23 de novembro de 1962, falou sobre essa campanha cinematográfica: “o esforço máximo de projeção foi feito no mês imediatamente anterior ao da eleição. Também foram e serão passados na TV os filmes do Ipês/SP. A vida útil de um filme é de 18 meses, tempo para atingir todo o território brasileiro”.

É curioso um artigo publicado na *Folha de São Paulo*, com autoria de Benedito Junqueira Duarte, homem conservador, sobre o filme ipesiano *Depende de mim*. Fotógrafo paulista e realizador de filmes documentais - principalmente científicos -, o crítico de cinema demonstrava publicamente sua admiração pelo trabalho de Jean Manzon¹¹³. Em sua opinião, *Depende de mim* significava um encontro, dos mais felizes, entre o ideal de sociedade brasileira e o poder de comunicação do cineasta francês. A coerência do documentário ficava por conta, em especial, do urgente recado político e estético: a partir de registros dos regimes totalitários, confrontados pela voz do narrador, o Ipês ensinava os espectadores sobre a necessidade de agir para preservar a livre expressão do pensamento e os valores democráticos. Com as eleições de outubro se aproximando, B. J. Duarte decidiu se posicionar em benefício do filme, defendendo a possibilidade de esse orientar os eleitores contra os candidatos de esquerda e convidando os leitores do jornal a comprarem ingressos para a sessão com exibição do complemento. Tal publicidade, feita por decisão pessoal do crítico, refletia suas preferências políticas e ideológicas:

[o] curta-metragem (...) [tem] duração bastante para mostrar aos olhos dos incrédulos e à mente dos esquecidos o que seja a nação em que as liberdades essenciais foram abolidas e em que se espezinhou a própria dignidade dos povos sob a opressão dos chamados ‘regimes de força’. De força talvez obtida, contudo, à custa da fraqueza daqueles que, na hora do voto, sua única arma contra o demagogo, o aventureiro e o traidor, não sabem escolher ou se abstém de fazê-lo. (...) Que

¹¹² Ver o anexo 14 para um relatório detalhado sobre a distribuição de *Depende de mim*.

¹¹³ Caso da matéria “Cinema e turismo”, publicada em *O Estado de São Paulo*, no dia 25 de outubro de 1962. Ali, B. J. Duarte comenta uma sessão ilustre com a exibição do filme de Manzon, *Bem-vindo ao Rio*, uma encomenda do Departamento de Turismo da Guanabara: “a fita de Manzon apenas impõe sua altíssima qualidade de forma e de conteúdo, sem jamais ‘forçar’ o espectador a admirar a beleza do Rio (...) [o documentário] deveria servir de modelo para uma série de filmes informativos sobre o Brasil, suas capitais, seus Estados, sobre o norte e sobre o sul, as jangadas e as caatingas do Nordeste”. DUARTE, B. J. “Cinema e turismo”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 out. 1962.

meditem todos sobre o que essas candentes imagens provam. E saibam escolher depois, nas urnas de outubro. Tudo pode acontecer e tudo depende de nós¹¹⁴.

Na televisão, o Ipês exibiu seus filmes no programa de José Silveira Sampaio, um dos telejornalistas mais conhecidos das décadas de 1950 e 1960¹¹⁵. Autor teatral, produtor e apresentador, Sampaio adquiriu prestígio a partir de sua atuação nos anos iniciais da TV Tupi, com o programa de entrevistas *Bate papo com Silveira Sampaio*. Em cada semana, antes de anunciar seus convidados, ele iniciava sua apresentação com uma crônica política, recheada de ácidas críticas e um toque singular de ironia, a lembrar as intervenções de Carlos Lacerda, em 1953, contra Getúlio Vargas. Com um telefone, simulava ligações para a Casa Civil e para o próprio presidente da República, cobrando ações do governo. Por conta desse atrativo, tornou-se figura popular entre os telespectadores e foi convidado, inúmeras vezes, a participar de delegações oficiais e viagens do Itamaraty ao exterior. Nos anos 1960, seu programa foi transferido para a TV Record, com o novo título *SS Show* e, durante algumas semanas, os telefonemas foram suspensos para a apresentação e a exibição dos documentários ipesianos. Silveira Sampaio, cuja morte inesperada aconteceu em 1965, foi colaborador do instituto. Além de prestar serviços com o uso de suas influências televisivas, vez ou outra era consultado sobre os roteiros dos filmes¹¹⁶.

Assim, a distribuição dos documentários em cinemas comerciais e nas emissoras de televisão procurava cumprir a tarefa, massiva até certo ponto, de atingir uma quantidade significativa de espectadores com dinheiro suficiente para frequentar as salas de exibição e/ou comprar um aparelho televisivo. Uma classe média que não foi diretamente responsável pelo Golpe, mas que legitimou a tomada do poder pelos militares ao expor, publicamente, durante os primeiros meses de 1964, sua insatisfação em relação aos rumos do governo João Goulart¹¹⁷. Uma massa organizada, nacionalmente, pelos grupos empresariais e militares de pressão política, com destaque

¹¹⁴ O artigo foi comprado pelo *Jornal do Dia*, de Porto Alegre, e republicado em 25 de setembro de 1962. O jornal potiguar informa a exibição do filme no Cinema Cacique e subscreve a opinião de BJ Duarte: “é realmente preciso ver *Depende de mim*. Ainda mais nestas horas tão sombrias, tão cheias de ameaça em que vive o Brasil, às vésperas de crises com hora marcada, e São Paulo a menos de um mês de suas eleições”.

¹¹⁵ De acordo com a ata da Comissão Executiva, no dia oito de janeiro de 1963: “O dr. Flávio Galvão comunica ainda que os documentários, que têm sido passados no programa de televisão do Silveira Sampaio, porém sem menção ao nome do Ipês, passarão de agora em diante a ter sua procedência mencionada por insistência do patrocinador do programa, que declarou querer colaborar com o Ipês”.

¹¹⁶ Ata da reunião dos chefes de grupo em 28 de agosto de 1962.

¹¹⁷ Para maiores informações, ver STARLING, Heloisa Maria Murgel. *op. cit.*, segundo capítulo.

para o complexo Ipês/Ibad, e convencida pelo caríssimo aparato ideológico por eles montado¹¹⁸. O cinema, parte desse aparatado com múltiplos braços, ajudou na mobilização da classe média, mas esteve distante de conseguir isso sozinho.

A segunda forma de distribuição, menos eficiente, privilegiou um circuito alternativo de exibição e teve a pretensão de alcançar um público mais popular e sem condições de comprar ingressos para as sessões comerciais. A partir de uma sugestão do general Oswaldo Tavares Ferreira¹¹⁹, o Ipês contratava pessoas de confiança para exhibir os documentários em favelas e subúrbios do Rio de Janeiro ou em cidades do interior onde não havia uma sala de cinema disponível. Com um ônibus com chassi especial, um caminhão adaptado e um projetor portátil 16mm da marca Bell and Howell, adquirido em 30 de outubro de 1962, homens como o padre Pedro Veloso, futuro reitor da PUC, ou o padre jesuíta Pancrácio Dutra, sacerdote formador de lideranças nos círculos operários católicos, exibiam os filmes em praças públicas, igrejas, colégios, fábricas e sindicatos com a finalidade de orientar os espectadores contra a ideologia comunista¹²⁰. De acordo com René Armand Dreifuss, “a fita principal era, geralmente, um faroeste americano, enxertada com um curta-metragem do Ipês, que variava de um apelo para a harmonia social entre as classes a um comentário sobre a exploração de estudantes com fins políticos”¹²¹.

O cinema ambulante, com exibições a partir de outubro de 1962 e ao longo de 1963, indica uma tentativa do instituto em estabelecer parcerias com a elite dos setores universitários ou da Igreja Católica, estratégias para consolidação de um bloco conservador. Os poucos gastos destinados a essa atividade, mesmo que o ônibus tenha circulado em vários municípios do interior, não parecem indicar um projeto tão relevante quanto a exibição em cadeias comerciais¹²².

¹¹⁸ Dreifuss demonstra como o Ipês - em parceria com setores católicos da classe média, movimentos femininos e políticos conservadores -, foi o grande articulador da Marcha da família com Deus pela liberdade, movimento que reuniu cerca de 500 mil pessoas em São Paulo, no dia 19 de março de 1964, como resposta ao comício a favor das Reformas de Base, realizado dias antes pelo governo. A marcha é considerada o estopim e a legitimação para a concretização do Golpe. DREIFUSS, René Armand. *op. cit.*

¹¹⁹ Na ata da Comissão Diretora de 28 de agosto de 1962: Oswaldo Tavares Ferreira “fala sobre cinema ambulante, de sua idéia, pelos bairros. Fala sobre o dinheiro necessário. Pretende-se que a Mesbla dê o aparelho Bell & Hower”.

¹²⁰ Os nomes do padre Pedro Veloso e de Pancrácio Dutra aparecem na contabilidade do Ipês. Eles receberam dinheiro para exibirem os filmes do instituto.

¹²¹ *op. cit.* p. 251. Ainda de acordo com o autor, o cinema ambulante era financiado pela Mercedes Benz e a CAIO, “uma das maiores montadoras de carrocerias de ônibus e caminhões do Brasil, [que] ajudavam com o transporte [do equipamento]”.

¹²² Cerca de Cr\$ 1.231.432,00 se levarmos em conta os gastos com a compra de um projetor (Cr\$ 280.000,00) e os gastos, ainda não explicados, com o aluguel de quinze filmes educativos (Cr\$ 37.500,00).

Possivelmente, a forma mais eficiente de exibição foi a terceira e última, mais freqüente a partir de 1963, quando o Ipês potencializou a campanha para a organização do empresariado contra o governo de João Goulart. Nesses meses em que o golpismo foi expressão corrente dos mais exaltados, o instituto não somente produziu filmes sobre o papel da empresa na sociedade como realizou sessões fechadas de cinema, pouco documentadas, nas quais procurava convencer a elite da necessidade de assumir o projeto de modernização conservadora e, conseqüentemente, de dismantelamento da esquerda brasileira. Para conseguir novos contribuintes que financiassem as ações políticas do Ipês, o presidente da filial carioca, João Baptista Leopoldo Figueiredo, costumava oferecer recepções em sua residência¹²³. Lá, em um ambiente íntimo e familiar, certamente de agrado dos ilustres convidados, a diretoria do instituto apresentava suas atividades e as ilustrava com a exibição de documentários. Entre comes e bebes, com direito a filmes de Jean Manzon, quantos não foram os empresários convencidos da existência de uma crise iminente e da necessidade de agir?

Esses encontros para a formação de lideranças não se restringiam à casa de diretores ipesianos. A partir de julho de 1963, os cursos de atualidade brasileira¹²⁴ e as reuniões com ou sem exibição cinematográfica, antes improvisados em uma das salas do edifício São Paulo, sede do Ipês carioca, passaram a acontecer em um auditório profissional, com 48 poltronas acolchoadas e tela de projeção, espaço apropriado para receber a elite econômica do Brasil. A instalação de uma sala de eventos no edifício São Paulo, com custo aproximado de Cr\$ 300.000,00, tinha como uma das principais finalidades reforçar o projeto de transferir responsabilidades políticas para as empresas, transformando-as em múltiplos braços do instituto. Cabia ao empresário, seguindo sugestão de Glycon de Paiva¹²⁵, orientar a opinião dos trabalhadores, promovendo em suas corporações encontros para transmitir e reafirmar os valores da democracia liberal. Não é à toa que muitos adquiriram cópias dos documentários ipesianos para exibi-los aos seus funcionários.

¹²³ Ata da Comissão Diretora, em 11 de dezembro de 1962: “falam sobre uma reunião com associados e não contribuintes na casa de João Baptista (para conseguir novos associados). ‘Nessas reuniões os chefes de grupo falarão sobre as atividades do seu setor. Ricardo Cavalcanti de Albuquerque fica encarregado de levar os filmes’”. Ata da Comissão Diretora, em 31 de janeiro de 1963: “discutiu-se sobre as reuniões domiciliares realizadas pelos diretores do Instituto com os contribuintes. O sr. João Baptista Leopoldo Figueiredo sugere começar as reuniões ‘com um filme, esperando que cheguem todos os convidados’”.

¹²⁴ O curso de atualidade brasileira foi um projeto do Ipês com a finalidade de formar lideranças conservadoras em diversas áreas de atuação. Os cursos, cujas disciplinas propagavam a ideologia anticomunista, eram oferecidos para empresários, estudantes, sacerdotes entre outros.

¹²⁵ Ata da Comissão Executiva, em 29 de novembro de 1962.

Dessa forma, com exibições em formatos diferentes para diferentes setores da sociedade, adaptando as sessões de acordo com o público-alvo, o Ipês utilizou o cinema como parte de uma ampla rede de comunicação que foi, efetivamente, capaz de convocar a classe média a expor sua insatisfação em relação ao governo e, mais importante, organizar um bloco conservador responsável pelas ações políticas em torno do Golpe de 1964¹²⁶.

¹²⁶ Para mais informações sobre o papel da classe média e dos empresários no Golpe de 1964, ver BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *op. cit.* Revan, 2001; GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Capítulo 2

O cinema na concepção do Centro Popular de Cultura

A PRODUÇÃO E A DISTRIBUIÇÃO DOS FILMES CEPECISTAS

O projeto de *Cinco vezes favela*, inspirado no curta-metragem *Couro de gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1959, nasceu com a pretensão de contribuir para a renovação do cinema brasileiro a partir da realização de um filme com tendências modernas - em contracorrente à produção puramente comercial -, e de estabelecer um diálogo político com os espectadores populares na certeza de conscientizá-los para a luta de classes. Independentemente de suas filiações partidárias e linhas ideológicas, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges se sentiam artistas engajados com o dever de mediar um projeto nacional e popular: como conheciam a perversidade da estrutura capitalista, dos privilégios de uma classe social em oposição aos infortúnios das outras, deveriam transmitir essas informações essenciais às massas alienadas, em um processo de politização para o breve e definitivo enfrentamento destas com a burguesia.

Possuidores de um saber crítico com bases materialistas, adquiridos na leitura de artigos isebianos, em sessões de cineclube, com a participação no movimento estudantil e em debates promovidos por grupos esquerdistas, agiam de acordo com uma ética de engajamento na qual se comprometiam a levar o conhecimento político às classes populares, conscientizando-as da exploração no sistema capitalista e ensinando-as a agir para a futura concretização de uma revolução socialista. De acordo com Cacá Diegues, “naquele momento, extremamente motivado por idéias políticas, na crença de que o Brasil poderia mudar da noite para o dia, fizemos o *Cinco vezes favela* com a certeza de

mudar a história do cinema, mudar a história do Brasil e mudar a história do mundo. A gente acreditava que isso iria acontecer no dia seguinte à estréia de nossos filmes”¹²⁷.

Esse excesso de pretensão, sempre lembrado nas pesquisas sobre o CPC, a caracterizar certo perfil de militantismo, chave para compreender uma das principais motivações de *Cinco vezes favela*, não deve obscurecer o fato de que o filme foi a reunião de quatro rapazes, em torno dos vinte e cinco anos de idade, recém-egressos de cursos universitários e ainda pouco familiarizados com a prática cinematográfica¹²⁸.

Quando Leon Hirszman convidou seus três colegas, em meados de 1961, para a realização de um filme em cinco episódios sobre o universo do morro carioca, pouco se importou com a escassa experiência técnica ou profissional de cada um deles. Para ele, um dos principais articuladores do Centro Popular de Cultura, interessavam os amigos com perfis próximos ou complementares ao seu: jovens que viveram os anos universitários como freqüentadores assíduos de cineclubes e participantes apaixonados dos movimentos estudantis, em que afirmaram suas opções ideológicas à esquerda.

Influenciados pelas atividades cineclubistas existentes na década de 1950, em especial o Cineclub do MAM e do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), criado em 1954 por Saulo Pereira de Mello e Mário Haroldo Martins, na Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi), esses quatro rapazes abdicaram de uma carreira convencional para se dedicarem a um conhecimento alternativo, independente da grade curricular das universidades e pautado nas relações entre arte e política.

Leon Hirszman, cujo pai era comerciante, formou-se na Faculdade Nacional de Engenharia para satisfazer o desejo de sua mãe, mas nunca chegou a exercer essa profissão. Integrante do Partido Comunista Brasileiro desde os 14 anos de idade e próximo da atividade cinematográfica desde 1957, quando freqüentou as filmagens de *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, Hirszman se interessava profundamente em realizar um cinema de engajamento que estivesse em convergência com suas tendências políticas. Durante o período em que era aluno universitário, foi cada vez mais se aproximando dessa opção e, em 1961, após fazer assistência de direção para o filme *Juventude sem amanhã* (1959), sobre meninos de rua, teve a primeira

¹²⁷ Entrevista para o autor, maio de 2006.

¹²⁸ Marcos Farias nasceu em 1933 e estudou administração na Fundação Getúlio Vargas. Leon Hirszman e Miguel Borges nasceram em 1937 e se formaram, respectivamente, em engenharia na Faculdade Nacional de Engenharia e em economia. Cacá Diegues era o mais jovem, nascido em 1940, e ainda cursava direito, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, durante os preparativos de *Cinco vezes favela*. Todos desenvolveram atividades cineclubistas e participaram do movimento estudantil em suas respectivas universidades.

oportunidade de realizar um trabalho mais pessoal, montando fotografias que seriam projetadas durante a encenação da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho

Após a montagem desse texto no auditório da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, considerada o passo inicial para o surgimento do CPC¹²⁹, Hirszman e seus colegas de cineclube começaram a se organizar com o intuito de viabilizar a produção de *Cinco vezes favela*. No segundo semestre de 1961, contando com a ajuda de amigos ideologicamente simpáticos ao projeto cinematográfico e, por extensão, próximos aos cepecistas, Hirszman, idealizador e principal articulador do longa-metragem, conseguiu levantar o orçamento para a sua realização. Em novembro, com parte da verba oferecida pelo governo e outra parte conseguida a partir da venda de cotas do filme, o cineasta fez os cálculos e percebeu a possibilidade de iniciar as filmagens do episódio *Zé da Cachorra*, com direção de Miguel Borges¹³⁰.

Para as poucas funções remuneradas do longa-metragem, Hirszman convidou Eduardo Coutinho, de passagem pelo Rio de Janeiro naquele mês, para ser gerente de produção com um salário simbólico equivalente a “dez dias de trabalho”¹³¹, e contratou George “Jiri” Dusek, câmera e fotógrafo de origem tcheca, radicado no Brasil desde 1941, para assegurar a qualidade do material filmado. Apesar da insistência de Cacá Diegues em substituí-lo pelo iniciante Mário Carneiro, pois este havia demonstrado competência ao fotografar *Couro de gato*, ele manteve a sua decisão inicial. Mesmo aborrecendo os amigos e destoando do clima juvenil presente em *Cinco vezes favela*, Hirszman acreditava que essa função deveria ser desempenhada por um profissional com experiência técnica, alguém como Dusek, de sessenta e um anos de idade, que já havia trabalhado em várias comédias carnavalescas da Atlântida Cinematográfica e dirigido seu próprio filme, em 1952, um melodrama erótico intitulado *Noivas do mal*. Talvez ele estivesse preocupado com o próprio episódio, o *Pedreira de São Diogo*,

¹²⁹ Como não é pretensão dessa pesquisa resgatar o surgimento histórico do CPC, para os interessados nessa questão sugiro a leitura de BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994; BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas, SP: Papirus Livraria Editora, 1984.

¹³⁰ Impossível saber o valor exato arrecadado no final de 1961. De acordo com o *Relatório do Centro Popular de Cultura*, um documento redigido em 1964, “o filme foi realizado com a primeira verba conseguida pelo CPC da UNE (Cr\$ 3 milhões). O restante do orçamento (aproximadamente 1,5 milhão) foi coberto com cotas distribuídas entre atores, diretores, argumentistas e técnicos, que possibilitaram assim a realização da fita”. RELATÓRIO do Centro Popular de Cultura. In: BARCELLOS, Jalusa. *op. cit.*, p. 441-456.

¹³¹ Entrevista de Eduardo Coutinho para o autor, março de 2007.

inspirado diretamente em Sergei Eisenstein, a exigir uma fotografia virtuosista para ser bem realizado.

Em dezembro, quando o Ipês estava consultando Jean Manzon sobre a possibilidade de ele assumir a caríssima produção dos documentários anticomunistas, a equipe de *Zé da Cachorra*, formada por apenas cinco integrantes, subiu o morro do Borel para a realização, excessivamente amadora, de um dos enredos mais radicais de *Cinco vezes favela*. Sem roteiro técnico, com diálogos improvisados e filmagens geralmente marcadas para os sábados e domingos, dias em que os moradores da favela não trabalhavam e podiam atuar para as câmeras, a equipe costumava se encontrar bem cedo, com os poucos negativos e os equipamentos previamente preparados, e tomar um ônibus em direção do morro. Coutinho relembra os desencontros iniciais:

Eu tinha uma função ridícula, que sempre odiei e nunca mais repeti, de ir ao platô com o dinheiro para resolver problemas de produção e arrumar lanche para os atores... O *Zé da Cachorra* era um episódio que nem carro tinha. Havia uma filmagem na Gávea, na casa de um grã-fino, para encenar o encontro dos favelados com o grileiro, e esse foi o único momento em que conseguimos um automóvel emprestado. O Aloísio Leite, que foi dono de livraria e era ligado ao CPC, nos cedeu um carro para levar os moradores do Borel até essa mansão. De resto, a gente ia filmar de ônibus mesmo¹³².

Talvez pelo excesso de amadorismo e com as rejeições de George Dusek em utilizar a câmera na mão como recurso qualificado de linguagem, o filme de Miguel Borges seja o mais precário de *Cinco vezes favela*. O espectador sente os desajustes técnicos, a montagem vacilante e a recorrente quebra de ritmo narrativo em um enredo sobre um líder comunitário radical, o Zé da Cachorra, que não admite o morro como propriedade privada de um burguês a lucrar com a miséria alheia. No confronto indireto desse líder comunitário com o grileiro, Miguel Borges tentou convencer o espectador, em um tom didático e extremamente moralista, da necessidade de os favelados se engajarem em uma militância contra a submissão do morro às vontades da classe dominante.

Para as filmagens do episódio *Um favelado*, com direção de Marcos Farias, Hirszman decidiu substituir o pouco flexível e deveras convencional George Dusek por um outro fotógrafo também profissional. De origem turca, nascido em Istambul em 1923, bem mais jovem que seu antecessor, Ozen Sermet chegou ao Brasil em 1955, trabalhou nos primórdios da TV Tupi, colaborou em algumas produções de Carlos

Manga (*De vento em popa*, *Esse milhão é meu* e *O homem do Sputnik*) e parecia sensível à vontade dos jovens cineastas de experimentar uma estética mais moderna em *Cinco vezes favela*. A mudança do fotógrafo, essencial para a boa qualidade das seqüências de rua em *Um favelado* e das imagens eisensteinianas em *Pedreira de São Diogo*, foi acompanhada por um processo de autocrítica e amadurecimento da produção. Marcos Farias se preocupou em escrever um roteiro, foi o único dos quatro diretores a esboçar um *story board* com as cenas a serem filmadas e o primeiro a contar com um caminhão, cedido pela ex-primeira dama Sara Kubitschek, suficiente para levar a equipe e os equipamentos para o morro da Providência¹³³.

Com maior tranquilidade e menos improvisos, *Um favelado* começou a ser filmado em 28 de dezembro de 1961¹³⁴ e retratou as desventuras de um morador do morro, interpretado por Flávio Migliaccio e sem nome determinado, na tentativa de conseguir o dinheiro necessário para o pagamento do aluguel do barraco onde vive. Com apenas um dia para quitar a dívida com o grileiro, que ameaça expulsá-lo da favela, o protagonista caminha pela cidade do Rio de Janeiro em busca de soluções: pede empréstimo para um amigo operário, sente-se atraído pela idéia de assaltar uma banca de jornal e, como última alternativa, participa de um malsucedido golpe contra um motorista de ônibus. Enganado por seu parceiro, o malandro Pernambuco, é perseguido por uma pequena multidão que o considera mentor do roubo. Desencantado e sem dinheiro, é encurralado em uma viela onde é preso por policiais após sofrer agressões físicas: infelizmente, neste filme com tendências neo-realistas, são os descaminhos de uma sociedade corrompida pelo capitalismo que determinam o destino trágico da população marginalizada.

Do *Jornal do Brasil*, em 23 de janeiro de 1962, com fotografias da filmagem de *Um favelado*, chegaram as primeiras notícias sobre o longa-metragem na matéria intitulada *Favela é personagem de cinco histórias em cinema de estudantes*. O jornalista anônimo, simpático ao empreendimento do CPC, anuncia o processo de montagem dos dois episódios já filmados e, criando expectativas no leitor, é espirituoso ao escrever sobre uma curiosidade envolvendo Flávio Migliaccio: o ator do Teatro Brasileiro de Comédia estaria tão bem caracterizado como mendigo que, durante os intervalos de

¹³² Entrevista de Eduardo Coutinho para o autor, março de 2007.

¹³³ Essas informações foram compiladas a partir de entrevistas, por mim realizadas, com Cacá Diegues, Eduardo Coutinho e Ferreira Gullar.

¹³⁴ De acordo com BARROS, Luís Alípio de. "Filmes do CPC e etc.", *Última Hora*, Cine Ronda, Rio de Janeiro, sem data.

trabalho, precisava pedir companhia para as refeições sob o risco de ser expulso de bares e restaurantes ao ser confundido com um indigente¹³⁵. O texto também informa das pretensões de Leon Hirszman em filmar *Pedreira de São Diogo* no morro do Borel, comenta os preparativos para a realização de *Escola de samba...* e noticia, com entusiasmo, a futura (nunca concretizada) exibição de *Cinco vezes favela* nos festivais de cinema de Berlim e de Cannes.

Enquanto *Zé da Cachorra* e *Um favelado* eram montados, com inúmeros descontos orçamentários, nos laboratórios da Líder Cinematográfica, localizada na região do Botafogo, Cacá Diegues iniciou a produção de *Escola de samba...* no morro do Cabuçu. A partir de um argumento de Carlos Estevam, então presidente do Centro Popular de Cultura, o cineasta e sua equipe passaram cerca de quarenta e cinco dias na favela, entre janeiro e março de 1962, para filmar os conflitos ideológicos de um jovem casal que vive em um improvisado barraco de alvenaria¹³⁶. Gazaneu, interpretado por Oduvaldo Vianna Filho, é presidente da escola de samba e, desempregado, dedica seu tempo a arrecadar dinheiro para o desfile de carnaval. Dalva, integrante de um sindicato, pretere a cultura popular e prefere se engajar na política partidária, distribuindo folhetos e desenhando cartazes para a conscientização dos trabalhadores. No episódio, são personagens predestinados a se estranharem, em um espelho de desencontros entre a diversão e o dia-a-dia da militância.

No fim de março, quando a revista *Cinelândia*¹³⁷ e o jornal *Última hora*¹³⁸ anunciaram *Um favelado* e *Zé da Cachorra* como devidamente finalizados, Leon Hirszman finalmente iniciou, no morro do Cantagalo, as filmagens de *Pedreira de São Diogo*. Como diretor do departamento cinematográfico do CPC e principal articulador de *Cinco vezes favela*, ele fez questão de acompanhar as outras produções antes de iniciar a sua. A supervisão do longa-metragem, com Hirszman administrando a realização de todos os episódios, e a espera de alguns meses para filmar o próprio roteiro, período de aprendizado para os jovens iniciantes, garantiu ao cineasta a produção mais profissional do longa-metragem, o que sem dúvida se reflete na qualidade de seu primeiro trabalho como diretor. Ele teve condições de contratar Nelson

¹³⁵ “FAVELA é personagem de cinco histórias em cinema de estudantes”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1962.

¹³⁶ “O meu episódio, se não me engano, foi o mais demorado de todos. Eu morei nesse morro durante uns quarenta e cinco dias porque choveu muito durante as filmagens. A equipe preferia dormir na sede da escola de samba Unidos do Cabuçu ao invés de ir e voltar todos os dias para casa”. Entrevista de Cacá Diegues para o autor, maio de 2006.

¹³⁷ “ESTUDANTES fazem cinema (novo)”, *Cinelândia*, Rio de Janeiro, mar. 1962

Pereira dos Santos como montador de seu episódio e reuniu um conjunto expressivo de atores do Teatro de Arena, dentre eles Chico de Assis, Sady Cabral, Joel Barcellos e Cecil Thiré. De acordo com Coutinho,

em *Zé da Cachorra* ninguém ganhou um tostão. A situação foi melhorando a partir de *Um favelado*, quando Migliaccio recebeu uma remuneração simbólica para atuar. Quem recebia mesmo era eu, como gerente de produção, e os fotógrafos. Não sei dizer se o Leon recebia alguma ajuda de custo como diretor de cinema do CPC¹³⁹.

Como homem zeloso em seus projetos cinematográficos, sempre preocupado com a qualidade de seus filmes, Hirszman fora metuculoso na preparação do roteiro de *Pedreira de São Diogo*, escrevendo duas versões para o filme e estudando detalhadamente a linguagem de Sergei Eisenstein nos filmes *A greve* e *Encouraçado Potemkin*. Leitor dos livros do cineasta soviético, ele possivelmente abandonou a primeira versão de seu episódio pela ausência de um efeito dramático forte o suficiente para mobilizar as paixões do espectador idealizado como massa política. No original, o cineasta filmaria a história de favelados obrigados a abandonar seus barracos conforme uma pedreira avança gradualmente morro adentro. Um dos serviços dados ao capataz da empresa é avisar os moradores de que a próxima explosão derrubará sua residência irregular e, como indenização, eles receberão um cheque. O valor insignificante dessa compensação não permite às famílias desalojadas recomeçarem a vida em outra favela. Hirszman concentraria o drama social, com forte apelo psicológico, em um casal desorientado a recolher seus pertences ao som angustiante de crianças chorando e explosões que impedem a audição dos diálogos. Antes de a família sair definitivamente do morro, uma reação espontânea e popular é formada: homens e mulheres exaustos resolvem se trancar em suas residências para impedir a próxima dinamitação da pedreira. Os funcionários, ante a resistência, hesitam em prosseguir com o trabalho mesmo com as ordens terminantes do capataz e com o risco de perderem o emprego¹⁴⁰.

¹³⁸ “REVOLUÇÃO no cinema: *Cinco vezes favela*”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1962.

¹³⁹ Entrevista para o autor, março de 2007.

¹⁴⁰ Reproduzo um trecho da sinopse original, provavelmente escrita por Leon Hirszman: “Um dos operários à vista de outros recebe do capataz um envelope com dinheiro e através do diálogo sabemos que este operário terá que se mudar da favela. A câmera mostra um barraco bem na beirada da pedreira. Comentário de outro operário: ‘Chegou a tua vez?’. Explosões interrompem o diálogo dos operários que sobem para a favela. Uma mulher recebe o operário que entrega o envelope à mulher. O dinheiro que os donos da pedreira deram é pouco e eles não sabem para onde vão se mudar. As explosões continuam. As crianças choram e notamos a fragilidade dos barracos. A favela toda parece tremer com o impacto [causado] pelas explosões”.

A primeira versão do filme não seria capaz de alcançar o mesmo efeito de ebulição política contido na versão final. No original, a reação se limitaria aos moradores do morro sem a participação direta dos operários, obrigados a tomar uma decisão em consequência da situação drástica. Fora essa ausência de uma militância praticada pelos trabalhadores, essência da ação ideológica do Partido Comunista Brasileiro, do qual Hirszman era integrante desde os quatorze anos de idade, retratar os favelados escondidos em suas casas enquanto cessam as explosões seria deixar de lado o artifício do confronto direto entre as classes, elemento presente em Eisenstein como luta corporal, face a face, e que intensifica a convocação dos espectadores na luta contra a opressão.

Esses motivos, provavelmente, foram decisivos para as mudanças de Hirszman no roteiro de seu episódio. Agora, o dilema se concentra no grupo de quebradores de pedra. Certo dia, insatisfeito com a produtividade dos operários, o gerente ordena uma explosão com carga excessiva de dinamite. O problema é que algumas famílias montaram seus barracos na parte de cima da pedreira e uma explosão de alta intensidade poderia derrubar as moradias, provocando a morte de alguns favelados. Há um desânimo geral dos trabalhadores até um deles, com maior articulação política (interpretado pelo militante do CPC Chico de Assis), elaborar um plano: é preciso avisar os moradores do perigo e exigir uma mobilização que impeça a catástrofe anunciada. O filme termina com a vitória parcial dos oprimidos em uma sequência de impacto, com montagem ligeira e confronto direto de classe, com o capitalista subjugado por seus operários e pelos moradores a tomarem a beira da pedreira. Com a alteração do roteiro, Hirszman deixou de filmar uma reação espontânea para privilegiar uma mobilização organizada em decorrência da conscientização popular.

Durante a concretização do roteiro definitivo, Hirszman manteve o compromisso com a qualidade técnica de *Pedreira de São Diogo*: esboçou um desenho posicionando as câmeras na locação, elaborou um detalhado roteiro técnico, foi perspicaz ao dirigir a fotografia de Ozen Sermet e manteve, do início ao fim dos trabalhos, um caderno com fichas de produção para o dia-a-dia das filmagens. Há, nestas anotações, o perfil de um cineasta disciplinado e pouco à vontade com possíveis improvisos e perdas de controle. O caderno possui datas e horários, tempo de duração de cada cena, descrição dos planos, desenho das filmagens, chassis em utilização, notas de continuidade, recursos

técnicos utilizados em cada sequência e a enumeração de planos e tomadas¹⁴¹. No início de abril, os negativos e o copião de *Pedreira de São Diogo* já estavam nos laboratórios da Líder e Nelson Pereira dos Santos pôde, finalmente, montar o último episódio de *Cinco vezes favela*.

Por falta de documentação¹⁴², é difícil saber se o orçamento final do longametragem foi mesmo os Cr\$4.500.000,00 indicados no *Relatório do Centro Popular de Cultura*, documento redigido em 1964¹⁴³. Na revista *Cinelândia*, de março de 1962, um jornalista anônimo confirmou o baixo valor dos recursos financeiros, mas saudou a iniciativa do Centro Popular de Cultura como exemplar, pois “o dinheiro nem sempre é um obstáculo intransponível”¹⁴⁴ no caso da juventude. Pouco antes, o *Jornal do Brasil*, em nota publicada no dia 28 de fevereiro de 1962, com o título *Pedreira vai ser lançado em comícios*, informava sobre a preocupação do CPC em organizar comícios para chamar a atenção em torno de *Cinco vezes favela*: o filme, com seis meses de produção e Cr\$6.000.000,00 de orçamento, corria o risco de ser censurado por seu caráter marxista e de agitação política¹⁴⁵.

A hipótese mais segura é arriscar um valor final, bastante modesto se comparado ao orçamento do Ipês para a atividade cinematográfica, entre as duas quantias apresentadas acima. Por volta de fevereiro e março de 1962, o presidente da UNE (Aldo Arantes) e o Departamento de Publicidade do Centro Popular de Cultura, dirigido por Eduardo Mendivil Pelaez, imprimiram uma circular com a finalidade de conseguir apoio das entidades universitárias para a divulgação de *Cinco vezes favela*. O filme consumira quase todo o minguado recurso financeiro do CPC e, para o órgão continuar em funcionamento, era urgente uma mobilização com o objetivo de resgatar os gastos:

Urge recuperar o capital investido, pois, embora o orçamento tenha sido o mais modesto já consumido numa produção brasileira, elevar-se-á a cerca de três milhões de cruzeiros. A necessidade de êxito comercial do empreendimento é mais intensa desde que se considere que desse êxito depende não só o prosseguimento das atividades cinematográficas do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, como a própria manutenção do órgão, pois no referido filme gastou-se quase toda a verba de que se dispunha. Nessa perspectiva, venho solicitar a

¹⁴¹ O caderno, o desenho e as versões do roteiro de *Pedreira de São Diogo* estão depositados no Arquivo Edgar Leuenroth, um departamento do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp.

¹⁴² Os documentos do CPC foram incendiados na noite do Golpe de 1964, quando um grupo metralhou o prédio da UNE e nele colocou fogo.

¹⁴³ Esse valor, um pouco acima de dois curtas-metragens realizados por Jean Manzon para o Ipês, equivaleria, em dezembro de 2007, de acordo com a calculadora de atualização monetário de valores do site da FGV, a cerca de R\$ 260.000,00 (www.fgvdados.fgv.br).

¹⁴⁴ “ESTUDANTES fazem cinema (novo)”, *Cinelândia*, Rio de Janeiro, mar. 1962

¹⁴⁵ “PEDREIRA vai ser lançado em comícios”, *Jornal do Brasil*, 28 fev. 1962.

cooperação do prezado colega na promoção do mencionado filme. Em anexo, remetemos os primeiros exemplares do boletim-informativo do CPC, com noticiário sobre a produção, e encarecemos sua colaboração determinando que seja afixado no Quadro de Informações de sua Entidade e, se possível, mandando mimeografá-lo (sic) para distribuição entre os alunos. Demais, agradeceríamos se, lendo qualquer reportagem sobre a fita, tomasse providência similar à sugerida no caso dos boletins¹⁴⁶.

Apesar de um orçamento bastante módico, mas a ponto de consumir as reservas financeiras do CPC, e uma produção oscilando entre o amadorismo de uns e o semi-profissionalismo de outros, *Cinco vezes favela* foi mitificado pela esquerda da época não apenas como o filme que renovaria o cinema brasileiro, mas como a reafirmação de uma atividade cinematográfica capaz de, efetivamente, agir sobre os sentimentos da massa e provocar uma transformação política na sociedade. O longa-metragem, meses antes de sua primeira exibição comercial, gerava grandes expectativas em consequência de uma propaganda, promovida pelo CPC e por integrantes do Cinema Novo, a reverberar essa dupla promessa anunciada acima. Jornais e revistas simpatizantes da esquerda viviam repetindo e difundindo uma fórmula totalizante, um quase chavão político e publicitário, presente inclusive nessa correspondência de Aldo Arantes às universidades:

o filme, que deverá estar pronto em meados de março do corrente ano, será distribuído comercialmente para exibições nos cinemas de todo o país. Trata-se de empreendimento de vulto – tanto financeira como artisticamente. A importância artística é enorme não só porque constitui uma tentativa de renovação do cinema brasileiro, procurando desviá-lo da linha humilhante da chanchada, e aproximá-lo da realidade nacional, mediante a procura de temas nossos e o desenvolvimento destes – do ponto de vista dos interesses e das necessidades do povo brasileiro¹⁴⁷.

A euforia em torno do papel social de *Cinco vezes favela* e de seu compromisso renovador começou a se tornar decepção a partir das primeiras exibições do filme. Seus realizadores, crentes na capacidade dos episódios em dialogarem com as classes populares, conscientizando-as para as práticas políticas de esquerda, tomaram um susto ao descobrir certa rejeição desses espectadores para com um produto “precursor” do novo cinema brasileiro. Logo após Ruy Guerra terminar a montagem de *Escola de samba, alegria de viver*, Cacá Diegues resolveu organizar a primeira sessão de seu

¹⁴⁶ Ver anexo 15.

¹⁴⁷ A recepção de *Cinco vezes favela* pela imprensa brasileira será analisada, em detalhes, ainda nesse capítulo.

curta-metragem para os moradores do Morro do Cabuçu e para os integrantes da escola de samba que, sem receberem um tostão, haviam auxiliado na produção e eventualmente sambado de graça em frente às câmeras¹⁴⁸.

Como retribuição, o cineasta armou um projetor 16mm na sede da UNE, deu um jeito de levar os favelados até o Botafogo e acompanhou a reação entusiástica da platéia. Entre gargalhadas e assovios, o público se divertiu ao reconhecer a vizinhança projetada em um telão:

para eles era quase um filme doméstico, como as cenas de um batizado que você produz para a família. Quando a sessão terminou fui conversar com o presidente da escola de samba e perguntei a ele se havia gostado. E a resposta foi: 'É muito engraçado, é muito bacana, mas esse negócio de samba e favela não é cinema'.¹⁴⁹

Em experiências como essas, Cacá Diegues e outros diretores se sensibilizariam para as dificuldades de dialogar, em 1962, com um espectador acostumado a identificar no filme comercial norte-americano as referências verdadeiras da atividade cinematográfica. A resposta do presidente da escola foi interpretada como sintoma da inexistência de uma cultura nacional no cinema e como comprovação de que o imperialismo agia na consolidação de um imaginário associado aos valores norte-americanos. *Cinco vezes favela* poderia ajudar na criação de uma auto-imagem para o brasileiro, mas dificilmente conseguiria se comunicar, da forma como esperavam, com um povo habituado a reconhecer nos caubóis e nos gângsteres os personagens mais apropriados para o cinema.

Em maio de 1962, essa distância entre *Cinco vezes favela* e o gosto cinematográfico das classes populares foi reforçada pelo presidente do CPC Carlos Estevam Martins. Na primeira exibição pública do filme, durante a celebração dos 25 anos da UNE, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, Estevam apresentou o longa-metragem se desculpando pelo caráter “pequeno-burguês” de alguns episódios. Para ele, entre tantos pecados, os cineastas cometiam o grave deslize de privilegiar a própria expressão artística acima da comunicação com as massas: a cinematografia brasileira, para conscientizar o povo, não deveria se apropriar de uma experiência estética de vanguarda, moderna, quando as camadas populares somente compreendiam e se

¹⁴⁸ “Todas as cenas com ensaio da escola foram feitos por eles de graça, de boa vontade. Tudo feito no domingo, porque nos dias da semana eles estavam trabalhando”. Entrevista de Cacá Diegues para o autor, maio de 2006.

¹⁴⁹ Entrevista de Cacá Diegues para o autor, maio de 2006.

interessavam por um cinema comercial e clássico, de fácil entendimento. Tratava-se de travestir um “conteúdo” revolucionário, com viés marxista e doutrinário, em uma “forma” tipicamente convencional, estabelecendo elos de comunicação com as massas a partir da cultura que consumiam no cotidiano. Neste sentido, episódios como o de Leon Hirszman poderiam ser culpados por certos virtuosismos de linguagem.

Independentemente desse debate, a ser recuperado mais para frente com a merecida atenção, a consciência adquirida, aos poucos, de que *Cinco vezes favela* não seria tão revolucionário e interventor como as expectativas faziam crer talvez não tenha preparado seus realizadores para o enorme fracasso do filme no circuito comercial de cinema. Em meados de 1962, o CPC acordou a distribuição de sua película com uma empresa de pequeno porte, independente e cujos donos eram comunistas. A Tabajara Filmes, localizada no bairro da Cinelândia, na Rua Álvaro Alvim, nº24, tinha como gerente e um de seus sócios o nortista William Cobbett Cosme Siqueira e, desde 1955, surgiu com a finalidade de distribuir filmes, principalmente de esquerda, no circuito comercial e alternativo de exibição. A empresa, responsável pela distribuição de *Encouraçado Potenkin* no Brasil, em 1963, foi co-produtora de *Ganga Zumba* (1963) e *Canalha em crise* (1963), primeiros longas-metragens de Cacá Diegues e Miguel Borges, e chegou a ser invadida por militares, nos primeiros anos do Regime Militar, em consequência de suas atividades políticas.

Para *Cinco vezes favela*, a Tabajara preparou um material publicitário simples, entregue para a imprensa, contendo fotografias promocionais de cada episódio¹⁵⁰, folhetos com a sinopse dos filmes, as premiações internacionais de *Couro de gato* e os créditos do elenco e da equipe técnica¹⁵¹. Mesmo com essa promoção e a publicação de uma chamada publicitária no jornal *Última hora*¹⁵², o primeiro longa-metragem produzido por uma entidade estudantil, característica sempre lembrada pela imprensa, entrou em cartaz no Rio de Janeiro e arredores apenas durante uma semana, no mês de dezembro de 1962, com duas cópias em 35mm e uma em 16mm¹⁵³. Possivelmente para cumprir cota de tela, obrigação pouco quista pelos exibidores, *Cinco vezes favela* ocupou em horários especiais, entre três e dez de dezembro, censurado para menores de 14 anos, as salas cariocas Art Palácio - Copacabana, Art Palácio Tijuca, Paratodos,

¹⁵⁰ Caderno de Imagens 2, nº1.

¹⁵¹ Esses documentos estão armazenados na Cinemateca Brasileira.

¹⁵² Ver anexo 16.

¹⁵³ Ver, no anexo 17, os certificados de censura de *Cinco vezes favela*.

Mauá, Coliseu e Irajá, além do Art Palácio de Petrópolis e do Glória, localizado na cidade de Duque de Caxias.

No circuito paulista, a repercussão seria menor ainda. Em uma sexta-feira, dia 22 de março de 1963, a Tabajara e o CPC promoveram uma sessão de pré-estréia do filme no Cine Coral, um dos primeiros cinemas de arte da capital¹⁵⁴. À meia-noite, o espectador que desejasse assistir a *Cinco vezes favela* deveria levar um convite individual previamente distribuído ou pagar o valor do ingresso, cuja arrecadação seria doada a uma associação. Na ocasião, o crítico S., de *O Estado de São Paulo*, esteve presente na exibição e, poucos dias depois, em 30 de março, escreveu um artigo comentando a experiência:

A característica principal da sessão, desde o início até o fim, foi a presença do panfletarismo, da demagogia comunista. Logo à entrada do cinema era entregue ao espectador um folheto de propaganda do “Congresso Continental de Solidariedade a Cuba – Paz para Cuba”. Em seguida, o público foi obrigado a ouvir o discurso de um cidadão venezuelano, participante da tomada do navio “Anzoateguy”. Como era de se esperar, atacou o “totalitarismo” do governo Bittencourt e o “imperialismo” dos Estados Unidos¹⁵⁵.

O crítico, além da evidente indisposição ideológica com o CPC, fez questão de ressaltar as deficiências técnicas e estéticas de *Cinco vezes favela*. *Um favelado* foi atacado como virtuosista, demagógico e com cenas supérfluas, como a das crianças a remexerem o lixo, a demonstrar “que a maior preocupação do seu autor é a de impressionar gratuitamente”. *Escola de samba*, visto como o pior dos cinco episódios, com narração desajeitada e desconexa, negligente em seu acabamento, sequer possuía um sentido de crítica social. Em *Zé da Cachorra*, filme com estrutura confusa e “desunidade ritmo-plástica”, faltava a Miguel Borges o mínimo de autocrítica, “principalmente nos momentos em que quer demonstrar a imoralidade do ambiente onde vive a alta burguesia”. E, mesmo simpático a Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade, sem dúvida os dois melhores cineastas desse conjunto, o autor do texto não deixou de agredir *Pedreira de São Diogo* por erros de roteiro e atuações supérfluas e *Couro de gato* por um defeito “na parte final que soa artificialmente, por contrastar fortemente com o ritmo vivo e o tom sarcástico com que se vinha conduzindo a narrativa”.

¹⁵⁴ Ver anexo 18.

¹⁵⁵ S. “Dois filmes”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo 30 mar. 1963.

As opiniões desse crítico foram um tanto afetadas por seu posicionamento ideológico contrário às ações do CPC e da UNE no campo cinematográfico e artístico. Ele não deixava de estar correto ao escrever sobre as precariedades da produção, mas sua birra o impediu de encontrar possíveis qualidades no filme do Centro Popular de Cultura. Em sua aspereza, pouco importou a ele se *Cinco vezes favela* foi realizado de forma pouco convencional e com baixo orçamento ou foi o longa-metragem de estréia de cinco jovens diretores.

Seu resultado é lamentável. A intenção de seus autores, segundo eles próprios, era partir de uma realidade social para atingir o povo. Mas não será dessa maneira, sem o menor estudo das normas e concepções universalmente válidas da arte cinematográfica, e condicionando-se a idéias políticas demagógicas e a um falso interesse social, que atingirão seus propósitos (...) ao que parece, a verba federal que o governo deu para a UNE foi usada para a produção da película. Isso leva essa brincadeira de mau gosto a efeitos desastrosos, principalmente quando o Governo Federal não auxilia o cinema nacional e quando há muitos profissionais talentosos impossibilitados de se realizarem por falta de meios¹⁵⁶.

O autor dessas palavras, exaltado a ponto de questionar o uso das verbas federais no cinema brasileiro, após desferir os ataques a *Cinco vezes favela*, certamente ficou contente com a falta de repercussões em torno da sessão de pré-estréia. O filme, pelo menos até o Golpe de 1964, não chegou a entrar em cartaz no circuito comercial de São Paulo e, praticamente, ficou restrito às exhibições alternativas em encontros universitários, sindicatos, subúrbios e favelas¹⁵⁷. Em seu furor revolucionário, com bases marxistas e comunistas, *Cinco vezes favela* era pouco hábil em se comunicar com seu público-alvo e, pior ainda, por desinteresse dos exibidores, não teve chances de estabelecer um diálogo apropriado com os freqüentadores das salas de cinema. Nos mesmos meses em que os documentários do Ipês eram distribuídos pelo Brasil inteiro em dezenas de cópias, com espectadores obrigados a assisti-los como complementos de sessão, o longa-metragem do CPC somente atingiu um público restrito e, decerto, já consciente das questões políticas analisadas de um ponto de vista da esquerda. O filme, incapaz de intervir nos rumos da sociedade, mesmo que minimamente, possivelmente

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ De acordo com um relatório escrito pelo CPC, sobre suas atividades, em 1964, “dificuldades originadas pelos monopólios de distribuição cinematográfica no Brasil ainda não permitiram a exibição comercial de *Cinco vezes favela* nos outros estados [fora do Rio de Janeiro]. O filme, com o qual o CPC pretendia conseguir fundos para suas outras atividades, não chegou ainda a se pagar”. “RELATÓRIO do Centro Popular de Cultura”, *op. cit.*

serviu como ação política apenas para abastecer, por vezes com ressalvas, o imaginário do militante em combate pela revolução.

Nesse sentido, Leon Hirszman sentiria com pesar, anos mais tarde, a distância entre a realidade social e o esquematismo político e teórico de *Pedreira de São Diogo*. Ao idealizar, no filme, uma consciência popular capaz de impedir as explosões da pedreira, e com isso impedir a opressão dos trabalhadores e dos favelados, o cineasta não poderia imaginar que, em 1967, aquela mesma pedreira seria dinamitada com tamanha força a ponto de, realmente, causar a queda de inúmeros barracos e a morte de dezesseis moradores do morro. O episódio marcou a trajetória artística e política de Hirszman, comprovando a ineficiência comunicativa de *Cinco vezes favela* com a sociedade¹⁵⁸.

Apesar do fracasso político de sua primeira produção, os integrantes do CPC na área cinematográfica não desistiram de realizar filmes como forma de militância. Leon Hirszman, um dos poucos cineastas a continuar freqüentando o grupo após a decepção com *Cinco vezes favela* e os desentendimentos do Cinema Novo com a posição política de Carlos Estevam Martins, entregou ao Ministério da Educação um projeto de documentário sobre o método Paulo Freire. Aos 26 anos, contemplado pelo governo de João Goulart com verba suficiente para rodar o curta-metragem, dinheiro adquirido através de uma campanha nacional em benefício da reforma agrária, Hirszman montou uma equipe com Arnaldo Jabor e o fotógrafo Luiz Carlos Saldanha, ambos amigos e pertencentes ao CPC, e partiu em direção a Recife. Lá, no segundo semestre de 1963, além de contar com o empréstimo de um carro e o apoio estratégico do Movimento de Cultura Popular (MCP), um projeto financiado pelo governador Miguel Arraes para a alfabetização de adultos, o cineasta reencontrou o colega e colaborador Eduardo Coutinho, naquele tempo convivendo com as ligas camponesas como preparação para as filmagens de seu roteiro *Cabra marcado para morrer*.

Coutinho ciceroneou Hirszman em Pernambuco. Como ele conhecia várias famílias camponesas, era próximo de Elisabete Teixeira e participara da invasão a um latifúndio improdutivo, foi o mediador entre os jovens cariocas e os sertanejos. Foi

¹⁵⁸ De acordo com Leon, “o filme falava da possibilidade dos barracos dos favelados, situados no alto de um morro perto de uma pedreira, desabarem. Tempos depois, em 1967, a manchete do jornal *O dia* chamava minha atenção: o que o filme denunciava e queria impedir – o aumento da carga de dinamite na pedreira – aconteceu de fato, e caíram os barracos, causando dezesseis mortes. Senti o impacto, a distância entre a realidade e a vontade de mudá-la. A realidade mostrada no filme foi insuficiente para dar conta da realidade social. Era só uma pregação idealista da juventude, e, lamentavelmente, o que o filme

Coutinho quem arranhou um encontro entre Hirszman e Malaquias Batista, médico sanitaria que opina sobre a miséria em *Maioria absoluta*; quem apresentou um dos personagens mais impactantes do documentário, um sujeito com ataques de epilepsia; e, eventualmente, assumiu também o papel de entrevistador do filme¹⁵⁹.

Filmado em poucas semanas, com som direto e um enquadramento sempre distante dos personagens, para evitar os ruídos provocados pelo *grid* da câmera, *Maioria absoluta* não chegou a ser completamente montado antes do golpe de 1964. Este documentário de engajamento, com tom radical, como um dedo em riste a apontar os culpados pelo analfabetismo e pela miséria nordestina, foi mixado nos primeiros dias de abril de 1964, quando Hirszman estava refugiado com a família, na clandestinidade, em um apartamento de parentes no bairro Santa Teresa¹⁶⁰. Apesar de pronto, o filme circulou muito pouco, geralmente em encontros universitários, e sua militância política - a conscientização dos infortúnios sociais em um Brasil profundo e desconcertante -, ficou praticamente restrita àqueles quatro jovens que saíram do Rio de Janeiro e descobriram as adversidades de um Nordeste comandado por coronéis.

Em *Maioria absoluta*, mais do que realizar uma propaganda do método Paulo Freire ou denunciar os culpados pela miséria, Hirszman registrou fragmentos da vida e da expressão dos analfabetos. Em um susto, o cineasta descobriu, nesta viagem a Pernambuco, um mundo desconhecido a se desvelar ante os olhos: deparou com a cultura de um povo iletrado, politizado pelas adversidades do cotidiano, a compor nas estatísticas a maior parte da população brasileira. O olhar e o pensamento de Hirszman sofreram uma transformação a partir dessa experiência de real aproximação com o povo. Foi um filme fundamental para sua formação política e intelectual:

Se *Pedreira...*, meu trabalho de estréia, era bem pessoal, *Maioria...* é bem CPC. Em *Pedreira de São Diogo* retirava da realidade imagens que estavam em mim, na minha cabeça, no meu coração, em minha maneira de sentir. Em *Maioria absoluta* deixei que a realidade viesse a mim. A não ser minha visão política sobre a questão social, não tinha qualquer atitude a priori sobre a abordagem estética. (...) Não mais imitava Eisenstein, colocando a minha voz, dava voz aos outros. Esses "outros" eram os analfabetos, que os letrados diziam não saber falar, porque não sabiam escrever. No processo de realização descobri a poesia que havia na fala do pobre, do analfabeto, especialmente na gente do Nordeste¹⁶¹.

pretendia denunciar aconteceu. Eu superestimei o nível de consciência social existente, daí o idealismo". CALIL, Carlos Augusto (org). *É bom falar*. Rio de Janeiro: CCBB, 1997.

¹⁵⁹ Entrevista de Eduardo Coutinho para o autor, maio de 2007.

¹⁶⁰ ESCOREL, Eduardo. "Celebrando o legado de Leon Hirszman". *O Estado de São Paulo*, 16 set. 2007.

¹⁶¹ CALIL, Carlos Augusto (org). *op. cit.*

O documentário, porém, não se restringe apenas ao registro da fala dos analfabetos. Não havia uma intenção etnográfica, como nos curtas-metragens dirigidos pelo próprio Hirszman, entre 1975 e 1976, sobre os cantos de trabalho nas regiões de Alagoas e Bahia¹⁶². *Maioria absoluta* é contestador, de intervenção política, com a pretensão de provocar o espectador e convocá-lo a agir imediatamente contra um grave problema social. Um filme no mesmo espírito do engajamento teatral cepecista com suas peças diretamente voltadas para a ação social, a evocarem questões urgentes e contextuais de um Brasil dos anos 1960. Quando Miguel Arraes viajou para o Rio de Janeiro, para participar do comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, alertou Hirszman sobre os perigos desse agitprop cinematográfico em um momento tão delicado do país, quando a polarização política e os discursos golpistas eram cada vez mais evidentes. Após assistir à projeção do copião de *Maioria absoluta*, ele advertiu o cineasta sobre os perigos de incitar um povo ainda pouco organizado e que seria facilmente derrotado em um processo de radicalização. Sua frase – “com mais três filmes como esse, o povo pega em armas” – não era uma constatação, mas sim uma advertência¹⁶³.

O golpe de 1964 também foi responsável pela interrupção de um outro projeto de Leon Hirszman no CPC. Como complemento ao documentário *Maioria absoluta*, o cineasta iniciou, em 1964, as filmagens de *Minoria absoluta*, uma reflexão crítica sobre um projeto de reforma universitária voltado para 1% dos estudantes matriculados no terceiro grau e que não contemplava o resto da população brasileira. Possivelmente inspirado pelas reflexões da peça cepecista *O auto dos noventa e nove por cento*, texto de Oduvaldo Vianna Filho sobre uma instituição universitária restrita, justamente, a apenas 1% da população, Hirszman chegou a registrar, para seu novo documentário, o comício de 13 de março, em que o presidente João Goulart anunciou seu pacote de Reformas de Base¹⁶⁴.

¹⁶² São eles: *Cantos de trabalho: mutirão* (1975), *Cantos de trabalho: cana-de-açúcar* (1976), *Cantos de trabalho: cacau* (1976).

¹⁶³ ESCOREL, Eduardo. *op. cit.* *Maioria absoluta* foi censurado pelo regime militar e não pôde ser exibido no Brasil por 16 anos, até sua liberação em 1980.

¹⁶⁴ “A montagem de *Maioria Absoluta* estava para terminar quando houve o comício de 13 de março de 1964, em que o presidente João Goulart anunciou as Reformas de Base. Leon chegou na Avenida Presidente Vargas à tarde, a tempo de filmar a passeata dos petroleiros, carregando tochas acesas, em direção à Central do Brasil. Terminou a noite no Zicartola, com o equipamento de filmagem guardado embaixo da mesa”. Idem.

De acordo com o cineasta, *Minoria absoluta*, além da denúncia pontual, seria um filme de investigação sobre as ligações entre a intelectualidade e o povo.

Aparentemente, ele não via com maus olhos a postura cepecista da necessidade de adaptar a linguagem artística ao gosto e à compreensão popular. Seu projeto investigaria essa opção de militância e, possivelmente, seus limites práticos: “O intelectual tentava responder às exigências populares, contrariando a imagem daquele que não queria rebaixar suas idéias puras e sublimes para a massa ignara, alienada, que precisava receber a iluminação ideológica da ciência”¹⁶⁵.

Outra produção interrompida com o golpe foi a do roteiro original de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Com um elenco formado essencialmente por camponeses, este que seria o primeiro longa-metragem ficcional do Centro Popular de Cultura contaria a trajetória de João Pedro Teixeira, líder político assassinado a mando de latifundiários nordestinos. Quando as filmagens de *Pedreira de São Diogo* estavam no fim, por volta de abril de 1962, Carlos Estevam Martins convidou Coutinho a dirigir a próxima realização cinematográfica do CPC. O futuro documentarista, convencido de que o filme deveria ser uma adaptação de poemas sociais de João Cabral de Melo Neto, como *Morte e vida Severina*, *O rio* e *O cão sem plumas*, partiu para Pernambuco com o objetivo de fazer pesquisas. Durante cerca de dois meses, tendo como uma de suas tarefas procurar a nascente do Rio Capibaribe - nunca encontrada -, pôde entrar em contato com a cidade de Recife e seus arredores.

Certo dia, João Cabral enviou a Coutinho um telegrama desistindo da adaptação de seus poemas. O escritor, anos antes acusado de comunista por Carlos Lacerda, ficou temeroso em associar o seu nome à União Nacional dos Estudantes, naquele período uma organização com poder de intervenção política e relações estreitas com o PCB. Com a interrupção desse projeto, o cineasta lembrou uma história que o impactara durante a UNE volante¹⁶⁶ e que poderia se tornar um roteiro de cinema engajado: como integrante da caravana estudantil, em uma viagem a todo o Brasil para militar em nome da esquerda, Coutinho registrara o enterro de João Pedro Teixeira e conhecera sua viúva, Elisabete, uma mulher atordoada pelo assassinato político do marido, mas decidida a continuar militando em prol das ligas camponesas. Entre junho e agosto de

¹⁶⁵ CALIL, Carlos Augusto (org). *op. cit.*

¹⁶⁶ Projeto desenvolvido pela União Nacional dos Estudantes, a UNE-volante era uma comitiva formada principalmente por estudantes com o objetivo de promover uma campanha de conscientização política em vários Estados brasileiros, além de estabelecer um contato com entidades estudantis fora do Rio de

1962, ele comunicou o CPC sobre a mudança nos rumos do longa-metragem e iniciou os preparativos de seu primeiro filme como diretor.

A morada de Coutinho, durante boa parte do segundo semestre de 1962 e do ano de 1963 foi mesmo Pernambuco. Lá, conviveu de perto com Elisabete, inclusive dormindo em sua casa, auxiliou a produção de *Maioria absoluta* e freqüentou, em Recife, o Movimento de Cultura Popular, entidade que seria parceira do CPC como co-produtora de seu longa-metragem. Na Casa Amarela, assistiu a peças teatrais como *A incelença*, conheceu José Wilker e Nelson Xavier, montou parte da equipe de produção do *Cabra marcado para morrer* com integrantes do MCP (Lenildo Lima e Francisco Chagas) e garantiu um carro para o transporte dos equipamentos de filmagem.

Durante um ano e meio, Coutinho aguardou o dinheiro prometido pelo Ministério da Educação para a produção de *Cabra marcado para morrer*. Em novembro de 1963, quando finalmente Cr\$ 12 mil foram liberados pelo governo federal, ele montou sua equipe de trabalho com Marcos Farias, Cecil Thiré e o paraibano Vladimir Carvalho, realizou uma reunião com a cúpula do CPC para debater o roteiro do filme¹⁶⁷, alugou os equipamentos do produtor Gerson Tavares e se instalou no engenho Galiléia, em Vitória do Santo Antão, local onde realizou as filmagens a partir de fevereiro de 1964¹⁶⁸.

Trinta e cinco dias após o começo das filmagens, com o golpe civil-militar, uma tropa do exército da Paraíba invadiu o engenho Galiléia, prendeu camponeses e alguns integrantes da equipe, apreendeu o equipamento cinematográfico e levou parte dos negativos já filmados, material nunca mais resgatado por Eduardo Coutinho. Este episódio ilustra um primeiro de abril cuja violência mais intensiva aconteceu no campo, em oposição às organizações políticas com bases populares: a hostilidade contra

Janeiro. Os cepecistas participaram da primeira UNE-volante, em 1962, quando aproveitaram a oportunidade para montar outros CPCs pelo país.

¹⁶⁷ “O PC dessa época era extremamente liberal, pelo menos na área cultural. Primeiro, não tendo uma linha cultural definida, não enchia muito o saco da gente. Segundo, os comunistas do CPC não discriminavam gente independente (...) esse liberalismo tinha o seu lado negativo no caso do meu roteiro do *Cabra*, que praticamente nunca foi discutido. O roteiro foi feito meio nas coxas, num hotelzinho horrível do Flamengo, poucos dias antes de eu viajar para fazer o filme. Houve uma sessão do CPC, com a diretoria, para leitura e discussão do roteiro. Estavam o Gullar, o Vianinha e outros. O Vianinha leu. Os outros, que estavam exaustos, dormiram ou prestaram pouca atenção, aparentemente”. Entrevista de Eduardo Coutinho para a jornalista Jalusa Barcellos. BARCELLOS, Jalusa. *op. cit.*, p. 185.

¹⁶⁸ De acordo com a pesquisadora Consuelo Lins, “inicialmente previa-se que as filmagens seriam realizadas nos próprios locais dos acontecimentos e com os participantes reais da história. Mas só começaram dois anos depois, em fevereiro de 1964, no engenho Galiléia, no município de Vitória do Santo Antão, Pernambuco. Não puderam ser feitas em Sapé, porque estavam ocorrendo graves conflitos na região. Isso implicou a mudança do elenco original, do qual restou a viúva de João Pedro. Os outros

Galiléia não significou apenas o encerramento de um longa-metragem, mas a interrupção da militância proposta pelas ligas camponesas em torno de um projeto radical de reforma agrária. A invasão foi sinônimo dessa desestabilização e início de duras perseguições contra quem apoiasse ações à esquerda na região. Coutinho relembra de um maquinista, funcionário federal, processado pela União como subversivo simplesmente porque, a pedido de Marcos Farias, parou um trem para a equipe encenar a chegada de João Pedro Teixeira à cidade¹⁶⁹.

Conhecer a produção e a exibição dos filmes cepecistas é, do ponto de vista de uma política para as massas, conhecer a história de uma frustração. Entre interrupções de projetos e a circulação irrisória de *Cinco vezes favela*, este cinema não se realizou como militância ideológica em diálogo com a sociedade. Quando o CPC montou seu aparato de propaganda, com peças teatrais, literatura e música, investiu bastante energia e dinheiro na produção cinematográfica com a expectativa de alcançar uma comunicação massiva. Dentre suas atividades, era a que mais prometia um encontro com as camadas populares, aquela com a maior probabilidade de promover a conscientização de forma abrangente. Havia a crença ingênua de que filmes um tanto improvisados e com severos limites orçamentários pudessem realmente provocar mudanças sociais e contribuir para uma revolução política de bases marxistas¹⁷⁰.

Essa frustração, entretanto, não deve invalidar historicamente a experiência dos filmes cepecistas. *Cinco vezes favela* teve sua importância na trajetória do cinema brasileiro não apenas por esquentar os debates em torno das propostas de engajamento cinematográfico, mas também por sensibilizar artistas a buscarem um diálogo com a cultura popular do país. Esse longa-metragem, primeira produção de diretores ligados ao Cinema Novo, espelha o processo de conscientização de uma geração de intelectuais compromissados em transformar a sociedade e em descobrir nosso universo cultural em uma aproximação inédita com o povo. Com o objetivo de analisar criticamente essas

atores foram escolhidos entre os camponeses de Galiléia e de Vitória de Santo Antão”. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004, p. 37.

¹⁶⁹ Todas as informações sobre a produção do primeiro *Cabra marcado para morrer* foram compiladas a partir de uma entrevista com Eduardo Coutinho, para o autor, em maio de 2007.

¹⁷⁰ Outro fracasso cinematográfico aconteceu no CPC de São Paulo, uma entidade montada de acordo com os padrões do CPC da UNE e que tinha uma de suas bases na Cinemateca Brasileira. Maurice Capovilla, na época integrante do grupo, em entrevista concedida a mim, recuperou a história do curta-metragem *União*, um filme institucional não terminado e que serviria para conscientizar os operários da construção civil sobre a importância de se filiarem ao sindicato. Entrevista realizada para o autor, maio de 2006.

questões que envolvem a filmografia do CPC, torna-se necessário aprofundar os estudos sobre a sua concepção de arte e política.

ARTE E POLÍTICA NA CONCEPÇÃO CEPECISTA

Publicado pela primeira vez em março de 1962, como encarte da revista *Movimento*, o manifesto redigido por Carlos Estevam Martins, de um simplismo típico do marxismo ortodoxo e dos dispositivos presentes em propagandas políticas, começa com uma reflexão maniqueísta sobre as práticas culturais contemporâneas aos anos 1960. Segundo sua leitura radical, supondo inevitável o processo de revolução comunista das estruturas sociais, o artista brasileiro não poderia se abster da escolha de um dos lados da moeda¹⁷¹. Quando inconseqüente, ele serve aos dominadores: suas obras são tentativas de se isolar das bases materiais da sociedade e, ao ignorar a luta entre as classes ou a crítica aos procedimentos de opressão capitalista, tornam-se reflexo dos valores e das aspirações burguesas. Isolados da realidade social, absorvidos por um hermetismo estético e formal em diálogo apenas com a aristocracia do mundo intelectual, esses artistas perpetuam a alienação das consciências ao desenvolverem um trabalho fechado em sua própria existência e descompromissado com as etapas da revolução.

Conseqüentes, por outro lado, são os artistas que assumem a responsabilidade por conduzir as camadas populares ao poder. Numa chave leninista em diálogo com o pensamento isebiano, o autor do manifesto acreditava que o papel da arte era estabelecer um diálogo com as massas, conscientizando-as da própria submissão às classes dirigentes e instigando-as a reagir contra o sistema econômico vigente. Essas obras tinham como função primordial promover um impacto sobre o espectador alienado das relações de trabalho no mundo capitalista, esclarecendo sua posição de vanguarda política capaz de derrubar as estruturas de opressão ao se constituir como classe proletária. A verdadeira função do artista, para Carlos Estevam, era de orientar politicamente o povo, expondo os mecanismos sociais de dominação, contribuindo para

¹⁷¹ “Querendo ou não, sabendo ou não, o artista se encontra sempre diante de uma opção radical: ou atuar decidido e conseqüentemente interferindo na conformação e no destino do processo social ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apóia este mesmo processo para avançar”. ESTEVAM, Carlos. “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”. In: ARANTES, Otilia

uma reação organizada das massas e, conseqüentemente, acelerando o processo revolucionário em direção ao comunismo.

Definidos a partir de uma análise marxista das relações de produção presentes na sociedade capitalista, em um jogo dialético em que a superestrutura (cultura) é capaz de modificar a infra-estrutura (economia), os dois campos artísticos foram ilustrados no manifesto a partir de uma apresentação dos conceitos de conformismo, inconformismo e atitude revolucionária. Ser um artista inconseqüente era praticar a convivência com os valores da burguesia, criando uma obra apenas para a apreciação da minoria ilustrada e, sem função social ou interesse na conscientização do povo, mantenedora do *status quo* da classe dominante. Era agir como um criador inconformado com os padrões da sociedade, com um sentimento de aversão, mas incapaz de transformar a revolta em uma comunicação eficiente e didática com as massas. Para Oduvaldo Vianna Filho, um dos integrantes do CPC a concordar com essa leitura proposta no manifesto, agia de forma inconseqüente o Teatro de Arena que, apesar de desenvolver uma dramaturgia nacionalista e de combate ao capitalismo, não conseguiu atingir as camadas populares, se restringindo a um pequeno público intelectualizado e oriundo da classe média¹⁷².

Do lado conseqüente estava a atitude revolucionária, o artista em sua expressão autêntica como representante do anseio popular. No manifesto, entretanto, nem toda prática cultural em conexão com o povo foi considerada como parte da vanguarda revolucionária. Em primeiro lugar, estava excluída a “arte do povo”, aquela produzida no meio rural ou em áreas urbanas onde o processo de industrialização ainda podia ser considerado frágil. Tratava-se das manifestações “folclóricas”, expressões de religiosidade ou de identidade comunitária tão apreciadas pela geração dos modernistas e, em especial, pelo escritor Mário de Andrade, cujo projeto emblemático à frente da Secretaria de Cultura de São Paulo, entre 1935 e 1938, foi recolher esses aspectos culturais na tentativa de sistematizá-los como peças de museus para o estudo da nacionalidade brasileira¹⁷³. Carlos Estevam, ao se posicionar rigorosamente contrário às manifestações produzidas diretamente pelo povo, considerando-as ingênuas, românticas

Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; SUZUKI, Matinas. *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, 1981, nº1, 2ª ed.

¹⁷² VIANNA Filho, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC”. In. PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999, 2ª ed.

¹⁷³ BARBATO Jr., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular*. São Paulo: Annablume, 2004.

e alienantes do processo político, se indispunha com uma forte tradição intelectual, com um projeto caro aos folcloristas¹⁷⁴: a arte do povo

é ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento (...) Repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita¹⁷⁵.

Em segundo lugar, o manifesto também promoveu a exclusão da “arte popular” como proposição revolucionária. De acordo com Estevam, esse conceito era suficiente para dar conta de todas as manifestações culturais produzidas industrialmente para o consumo das massas. Na mesma direção das críticas promovidas pela esquerda em geral, fossem integrantes do CPC ou não, o autor do manifesto demonstrou seu repúdio à arte compreendida como um produto mercantilizado para o povo: o cinema, o teatro, a literatura ou a música comercial, independentemente de seus diferentes atributos, eram todos ilegítimos, criações para oferecer ao público apenas um passatempo, “uma ocupação inconseqüente para o lazer”¹⁷⁶, que o distraia das reflexões e dos processos de conscientização política¹⁷⁷. É nessa chave a crítica de Glauber Rocha às chanchadas realizadas pela Companhia Cinematográfica Atlântida ou aos filmes hollywoodianos exibidos aos borbotões nas salas brasileiras de cinema: uma arte de alienação financiada pela classe dirigente para manter o espectador imobilizado em válvulas de escape a impedirem uma organização ideológica do proletariado¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Renato Ortiz, no livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, desenvolveu um estudo sobre esse confronto entre folclore e cultura popular cepecista. Para o autor, Carlos Estevam é tão severo com os folcloristas por enxergar neles um conservadorismo intelectual que valoriza como autêntica uma manifestação popular sem caráter político: “valoriza-se a tradição como presença do passado, todo ‘progresso’ implicando um processo de de-sacralização da sabedoria popular (de Gilberto Freyre, concebe-se uma) pretensa autenticidade das manifestações populares que irá radicalmente se opor a qualquer transformação da realidade social”. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 71.

¹⁷⁵ ESTEVAM, Carlos. *op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁷ “Resultando do fenômeno geral de democratização da sociedade contemporânea a arte popular é a produção em massa das obras convencionais cujo objetivo supremo consiste em distrair o espectador em vez de formá-lo (...) Em suas múltiplas manifestações é sempre visível a presença da atitude escapista que diante dos conflitos do mundo só consegue resolvê-lo fingindo que o mundo não existe com os seus conflitos”. Idem, *ibidem*.

¹⁷⁸ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

Radical em sua leitura materialista da conjuntura, Estevam reafirmou a exclusão dessas duas artes do domínio da vanguarda política em uma sentença definidora de suas posições: “a arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC, de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo”¹⁷⁹.

No manifesto, toda arte não vinculada diretamente à dimensão do ideário marxista sofre de alienação, é inautêntica, portanto excluída como opção para o militante de esquerda e, principalmente, para o integrante do CPC. Como Estevam considerava falsos todos os aspectos não políticos da cultura, tornou-se imperativo, para ele, recusar as múltiplas facetas da vida artística para definir como a única verdadeira aquela que promove a conscientização para a revolução. Em um jogo de oposições, o manifesto pautou apenas como legítima a alternativa na qual o intelectual agencia o processo de desalienação política das massas, ensinando-as a se armar para a luta entre as classes e, conseqüentemente, para a demolição do sistema capitalista.

A “arte popular-revolucionária” foi, portanto, o conceito criado para definir o missionarismo do militante cepecista, daquele que compreende em profundidade a estrutura social corrompida e tem a obrigação de levar esse conhecimento ao povo, tornando-o consciente de seu infortúnio. O manifesto supõe a incapacidade popular em compreender sua própria posição submissa no mundo capitalista e transfere responsabilidades ao artista consciente, cuja dedicação exclusiva seria contornar a alienação das massas e transformar a reflexão em ação política. Estevam, em conexão com o ideário do Partido Comunista, acreditava na organização das massas como única forma possível de realizar uma revolução, mas enxergava no homem do povo uma ignorância de classe que precisava ser combatida para a viabilização do projeto de libertação social. Era, portanto, tarefa do CPC orientá-lo em seu papel histórico.

Sendo assim, o artista se tornava representante do povo, em seus anseios mais legítimos, e deveria, como vanguarda, ensiná-lo que tem o poder de redefinir as condições históricas de sua própria existência:

aí está porque afirmamos a necessidade de centralizarmos nossa arte na situação do homem brasileiro posto diante do duplo desafio de entender urgentemente o mundo em que vive, o ser objetivo da nação em suas estruturas, em seus movimentos, em suas tendências e virtualidades, e de munir-se da vontade, dos valores e dos sentimentos

¹⁷⁹ ESTEVAM, Carlos. *op. cit.*, p. 72.

revolucionários e de todos os elementos subjetivos que os habilitem a romper os limites da presente situação material opressora (...) pela investigação, pela análise e o devassamento do mundo objetivo, nossa arte está em condições de transformar a consciência de nosso público e de fazer nascer no espírito do povo uma evidência radicalmente nova: a compreensão concreta do processo pelo qual a exterioridade se descoisifica, a naturalidade das coisas se dissolve e se transmuta¹⁸⁰.

Em suas pesquisas sobre o CPC, Renato Ortiz e Miliandre Garcia¹⁸¹ demonstraram como essa idéia de uma vanguarda artística a conduzir o povo era comum no pensamento dos militantes de esquerda antes do Golpe de 1964. Para isso, ambos recuperaram o livro *Quem é o povo no Brasil?* (1962), uma contribuição do isebiano Nelson Werneck Sodré à coleção *Cadernos do povo brasileiro*, editada pela Civilização Brasileira com o objetivo de esclarecer o leitor, de forma didática, sobre os problemas enfrentados pela nação.

Em sua publicação, Sodré contribuiu para as reflexões em torno da arte engajada ao debater e ampliar o conceito de “frente única”. Para ele, povo não significava apenas um agrupamento de classes populares no sentido econômico, mas uma organização de diversas camadas sociais em torno de um projeto comum para o desenvolvimento progressista e a revolução. Era, no contexto brasileiro, uma parceria formada entre o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia e “as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este”¹⁸².

Na opinião de Sodré, o país vivia uma fase histórica na qual se encontravam, finalmente, condições concretas de enfrentar o imperialismo e a elite do capitalismo nacional, permitindo em um breve futuro o livre desenvolvimento das forças produtivas, desde que os militantes da esquerda assumissem a tarefa de dirigir politicamente a massa. Os setores conseqüentes da burguesia, caso dos integrantes do CPC, dentro do povo formavam um destacamento, uma *intelligentsia*, com as condições suficientes para estruturar mecanismos de desalienação capazes de expor a existência da luta entre as classes. O autor, ao concluir suas reflexões sobre o povo no Brasil, o dividiu em duas categorias complementares: a “massa” era constituída por uma maioria ainda inconsciente de seus próprios interesses como classe e a “vanguarda” era uma minoria

¹⁸⁰ ESTEVAM, Carlos. *op. cit.*, p. 73 – 74.

¹⁸¹ Ver bibliografia.

¹⁸² SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro nº 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 37.

com a tarefa progressista de organizar e mobilizar o proletariado e o campesinato para as transformações sociais e a supressão da classe dominante.

O mesmo discurso foi incorporado por Carlos Estevam para desenvolver as propostas de uma “arte popular-revolucionária”. Na defesa de uma “frente única”, o manifesto também considerou o artista de esquerda como uma vanguarda, detentora de um saber teleológico sobre a sociedade, e que acreditava conhecer as aspirações mais profundas da massa, apesar de essa mesma massa desconhecer seus próprios anseios revolucionários. Por isso, como a tarefa principal era a desalienação, os membros do CPC deveriam abandonar sua origem burguesa, cuja produção cultural era considerada inconseqüente, para se transformarem, por opção de militância, em integrantes do povo, em “destacamentos de seu exército no front cultural”¹⁸³.

Havia aí, por parte do integrante do CPC, a doação a um projeto revolucionário como forma de superar, por vezes, certo sentimento de culpa por ter nascido em uma classe considerada opressora de um ponto de vista marxista. Renegar a própria origem social, vincular-se espiritualmente ao povo para transformar a sociedade, foi um pensamento recorrente dessa geração e aparece, como imperativo, nas páginas do manifesto proposto por Carlos Estevam. Na coleção *Cadernos do povo brasileiro*, em uma edição especial organizada por Moacyr Felix, poesias de engajamento foram reunidas sob o título *Violão de rua: poemas para a liberdade*. No terceiro volume dessa série, lançado em 1963, Fernando Mendes Vianna publicou *Domingo burguês em Copacabana*, cujos versos, em primeira pessoa, refletem justamente esse sentimento de abnegação: o sujeito-poético, o próprio escritor, visita a mãe em um domingo para se consolar. Sua tristeza não se deve a uma mulher, o que faz questão de frisar, mas às dores de observar um mendigo, de avistar a favela do edifício onde mora, de conhecer os desajustes da realidade e, impassível burguês, não reagir para modificá-la. Em um jogo de oposições entre a riqueza e a pobreza, do confronto visual entre as moças em

¹⁸³ ESTEVAM, Carlos, *op. cit.*, p. 71. Essa decisão dos artistas cepecistas em se tornarem parte espiritual do povo pode ser ilustrada, além do manifesto, com um texto retirado do *Jornal 1*, publicação lançada pelo CPC baiano em junho de 1962. A citação a seguir, de autoria anônima, foi retirada do artigo *Nós, e por que ao seu lado*: “por que nós estamos tentando levar conhecimentos ao povo quando poderíamos estar - por exemplo - na praia dourando a nossa juventude ou - tão ao gosto romântico— poderíamos estar passeando com a namorada entre bancos de jardins? Por que estar aqui enfrentando toda uma organização burguesa já estabelecida e bem montada, quando poderíamos também andar em busca de uma colocação pública bem remunerada, bajulando os donos do poder? (...) Os que são donos das coisas, cada dia que passa são mais donos das coisas: essa é nossa fatalidade. Permanecemos sempre sendo os oprimidos. É preciso que se diga que existe uma classe opressora feita DELES e a outra classe que somos nós (...) Nós, os outros, somos obrigados a viver os caminhos que eles nos indicam”. “NÓS”. *Jornal 1*, Bahia, jun. 1962.

biquínis na praia e o morador de rua deitado em frente ao seu portão, o *nojo* de fingir felicidade quando o mundo está pobre. No último verso, em uma frase entre parênteses, a promessa de se redimir e agir: “Mas isso passa”¹⁸⁴.

Assim, o povo sofredor, submerso em uma existência miserável, precisava urgentemente de um povo revolucionário para orientá-lo nos caminhos da emancipação. No manifesto, Estevam fez um esforço para determinar como o integrante do CPC deveria se comportar para a melhor realização desse intento. O autor pressupôs, a partir de uma conclusão ideologicamente simplista e com certo grau de presunção, a incapacidade das massas em compreender uma arte com formulações estéticas mais complexas que as recorrentemente utilizadas pela “arte do povo” e pela “arte popular”. Essas duas manifestações, a folclórica e a industrial, apesar de consideradas alienadas e inautênticas, tinham a seu favor o fato de serem bastante apreciadas pelo proletariado, que as consumia em detrimento de uma outra prática, “formalista”, de interesse apenas para uma minoria elitizada e intelectualizada. Tratava-se, portanto, de se apropriar das convenções, inserindo conteúdos políticos e revolucionários em uma experiência avaliada como a mais “simples” e com um potencial enorme de comunicação.

Por isso, Estevam se preocupou em expor as diferenças entre os conceitos de “expressão” e “comunicação”. Para o autor, “expressão” era o contrário de uma disposição revolucionária. De seu ponto de vista, parte fundamental do anseio pela criação vinha da necessidade do artista em buscar um enriquecimento estético, em se esforçar para romper constantemente com os padrões convencionais e consagrados da linguagem artística. Esse desejo de renovação estética, reconhecido no manifesto como força criadora fundamental para o espírito humano, entretanto deveria ser desencorajado na atual conjuntura política. Naquele momento histórico, de confiança em uma transformação concreta das estruturas, com as massas à frente, o intelectual consciente não poderia se perder em manifestações esteticamente sofisticadas e apreciadas apenas por um público bastante seletivo. Era necessário restringir um trabalho criativo em profundidade, abdicar da “arte superior” e “descer ao nível do povo”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Seleciono partes do poema como ilustração: “Mãe, quase não vinha te ver / neste domingo / E não por causa de mulher: / por causa de um mendigo (...) Na porta do edifício / passa o rico com um presunto. / Na porta do edifício / dorme o mendigo adulto. / A favela, é logo ali. / Choro uma lágrima fácil. / Sou um burguês / de doirada tez / e inútil desquício. / E moro ali. (...) Mãe, o pior cego / é o que ver não deseja. / E eu tudo vejo / e me finjo de grego. / De mim hoje / tenho nojo. / (Mas isto passa.)”. FELIX, Moacir (org.). *Violão de rua III: poemas para a liberdade*. Cadernos do Povo Brasileiro – Extra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

¹⁸⁵ ESTEVAM, Carlos. *op. cit.*, p. 96. O autor prossegue: “O artista revolucionário deve (...) reconhecer que a maneira elíptica de dizer as coisas, típica da arte, encerra o risco da incompreensibilidade.

“Comunicação”, portanto, era sinônimo de “arte popular-revolucionária”. O artista burguês, quando travestido em povo, deveria praticar uma autocensura em suas aspirações criativas individuais, se afastando do experimentalismo para adotar uma criação convencional e de fácil circulação. Para o integrante do CPC, trabalhar com formas já consagradas, recheando-as com um conteúdo revolucionário, significaria um positivo cerceamento da liberdade de criação em nome de um projeto capaz de libertar as massas da opressão capitalista. Prevendo as vozes dissonantes ao proposto no manifesto, Carlos Estevam concluiu parte de sua reflexão com uma provocação: é egoísta e inconseqüente o artista incapaz de se adaptar ao “atraso cultural do povo”, de assumir um compromisso com a clareza de linguagem, quando está em jogo o bem-estar da coletividade social¹⁸⁶.

No manifesto, Estevam não se preocupou em ilustrar, com exemplos concretos, esse processo de instrumentalização política da arte. Foi em outro texto, *A questão da cultura popular*, publicado apenas em 1965, quando o CPC já deixara de existir, que houve uma preocupação não apenas em ilustrar as propostas de 1962, mas em detalhar como deveria se comportar o artista revolucionário em suas criações. Renomeando o conceito de “arte popular-revolucionária” para, simplesmente, “cultura popular”, sem alterar seus atributos definidos no manifesto, Estevam escolheu uma escola de samba para exemplificar a tarefa de engajamento.

“Cultura popular”, esse movimento avaliado por Estevam como de “cima para baixo”, pois transmissão de conhecimento e valores do burguês consciente para as massas, só funcionaria como arma política quando os artistas, além de renegarem o experimentalismo em suas criações, tivessem a sensibilidade de unificar os interesses imediatos do povo com seus interesses mais profundos e verdadeiros. O autor, em busca da fórmula mais eficaz para promover o encontro entre o povo e sua vanguarda, acreditava possível atingir os operários, por exemplo, oferecendo a eles soluções para

Desejando acima de tudo que sua arte seja eficaz, o artista popular não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o falar simbólico do artista (...) não podemos aceitar a afirmação de que os valores formais sejam tão valiosos que em seu nome se justifique o nosso afastamento do povo. Se estamos solidários com o povo é porque afirmamos que nossa arte só irá aonde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela”. ESTEVAM, Carlos. *op. cit.*, p. 76.

¹⁸⁶ “Por sua origem social como elemento pequeno-burguês, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades de classe que decidiu representar (...) havendo conflito entre o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de imporem limites à atividade criadora, cerceando-a em seu livre

suas demandas particulares, recheando-as de uma “cultura popular” capaz de garantir o processo de desalienação: a tarefa do intelectual seria atuar ao lado dos trabalhadores por melhores condições salariais, montar cursos profissionalizantes, conseguir do patrão a garantia de um plano de saúde e, em meio a essa ação sindicalista, utilizar a arte como exercício de reflexão.

O mesmo poderia acontecer em uma escola de samba. Na maioria dos casos, a escola existe como manifestação espontânea das massas. Como “arte do povo”, beirando o folclore, serve apenas para satisfazer “necessidades de expressão, de divertimento e de coesão experimentadas por um grupo social determinado”¹⁸⁷, perpetuando indefinidamente a alienação em relação aos procedimentos de opressão do mundo capitalista. Costurar fantasias, improvisar instrumentos musicais de percussão, ensaiar um samba-enredo ou uma coreografia carnavalesca, quando são ações realizadas diretamente pelo povo, permitem o fortalecimento dos vínculos de solidariedade de uma comunidade, mas mantêm essa mesma comunidade submersa na ignorância política. Como estratégia, é de interesse da classe dominante estimular o desenvolvimento dessas práticas alienantes, massificando-as como produtos industriais a serem disponibilizados no mercado de bens culturais.

Oposta a essa inautenticidade, está a utilização da escola de samba como “cultura popular”:

[Ela] poderia se converter em caso típico de cultura popular bastando para isso que, sem perder suas características vitais anteriores, ela passe a funcionar como meio de produção de consciência política. De fato, a cultura popular se realiza por intermédio dessa apropriação, para fins políticos, dos meios de produção cultural (...) é sempre possível introduzir conteúdo político em produções culturais revolucionariamente neutras (...) [a atitude revolucionária, portanto,] consiste em empreender a transformação dessas manifestações culturais, consiste em incorporar-lhes um sentido revolucionário inequívoco, fazendo com que elas se transfigurem em armas de libertação popular¹⁸⁸.

Poderíamos, então, imaginar como funcionaria, a partir dos pressupostos de Estevam, a transformação de uma escola de samba politicamente improdutiva em uma manifestação a serviço da revolução: o artista consciente, de origem burguesa, após

desenvolvimento. É preciso, no entanto, indagar de quem parte a imposição dos limites. Não é do CPC que ela procede, mas do próprio artista”. ESTEVAM, Carlos. *op. cit.*, p. 71.

¹⁸⁷ ESTEVAM, Carlos. “A questão da cultura popular”. In. FÁVERO, Osmar (org.). *Cultura popular, educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 2001, 2ª ed., p. 41.

¹⁸⁸ ESTEVAM, Carlos. *op. cit.*, p. 42.

entrar em contato com uma instituição culturalmente simpática ao povo, deveria dela se apropriar com a tarefa de desalienar as massas. Na agremiação, uma feijoada de domingo seria motivo não apenas para uma roda de samba, mas para uma palestra elucidativa sobre nossa submissão cultural aos modelos estrangeiros. Nos afazeres de costura ou preparação da cenografia carnavalesca, um integrante do CPC poderia aproveitar o gancho para explicar as relações de trabalho no mundo capitalista e os mecanismos da luta entre as classes. Durante os ensaios, quando os moradores do morro se encontravam para uma confraternização no barracão, seria o momento ideal para a panfletagem. Na criação de um samba-enredo, o artista aproveitaria o estilo popular de música para escrever uma letra com conteúdo revolucionário, pouco se importando com renovações ou experimentações estéticas. Utilizada como “cultura popular”, instrumento de ação política e de conscientização, a escola de samba não deixaria de ser um local de divertimento para as massas, mas perderia sua condição de espaço de sociabilização originalmente criado pelo povo para se converter em um aparelho a serviço do projeto da esquerda brasileira¹⁸⁹.

Nesse espírito, de reciclagem da linguagem popular, o CPC produziu e lançou, em 1963, o LP *O povo canta*, um disco reunindo cinco músicas compostas e interpretadas pelos artistas Billy Blanco, Carlos Lyra, Francisco de Assis, Raphael de Carvalho, Geni Marcondes e Augusto Boal. Com o objetivo de estabelecer um diálogo eficaz com as massas, a partir da simplicidade e da objetividade¹⁹⁰, os seis reelaboraram gêneros considerados eficazes do ponto de vista da comunicação e criaram canções

¹⁸⁹ No texto *A questão da cultura popular*, Carlos Estevam apresenta mais dois exemplos que vão no mesmo sentido: “Um curso de eletricitista, do ponto de vista da sociedade vigente, encarna um valor cultural na medida em que eleva o nível profissional do educando, multiplica suas chances de sucesso na vida e incrementa a prosperidade nacional. Um debate sobre psicologia, por sua vez, constitui atividade autêntica da cultura, pois representa um exercício teórico proveitoso, capaz de, eventualmente, produzir resultados apreciáveis do ponto de vista da conquista de novos conhecimentos. Nenhum dos dois casos, entretanto, produz rendimento político concreto. Enquanto são o que são, essas duas atividades interessam, acima de tudo, à classe dominante (...) Isso significa que semelhantes atividades devam ser excluídas do quadro da cultura popular? Claro que não, pois podem ser transformadas em meios culturais aptos a desenvolver a consciência política das massas (...) Nada impede que um sujeito, ao mesmo tempo que aprende a trabalhar como eletricitista, aprenda também como deve se comportar diante das contradições da sociedade onde vive (...) Essas observações são válidas para todo e qualquer setor da cultura, em qualquer nível: desde o teatro ao jogo de futebol, desde o livro até à colônia de férias”. ESTEVAM, Carlos. *op. cit.*, p. 43 – 44.

¹⁹⁰ No encarte do LP, o seguinte texto foi escrito para definir o objetivo do CPC ao lançar um disco: “as composições reunidas neste disco representam uma experiência nova na música popular. Nelas, os elementos autênticos da expressão coletiva são utilizados para, através dele, chegar a uma forma de comunicação eficaz com o povo, esclarecendo-o, ao mesmo tempo a respeito de problemas atuais que o atingem diretamente. ‘O povo canta’ desloca o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate”.

como *O subdesenvolvido* ou *Grileiro vem, pedra vai*, apropriação de um forró dançante com um convite para o ouvinte se mobilizar contra os abusos sociais: “Construí meu barraco de madeira / Em cima deste morro pra morar / Vem o cão de um grileiro de rasteira / Querer meu barraco derrubar (...) Ao grileiro nós vamos resistir / Todo povo daqui vai descer... / E uma ordem geral vai partir / Que é botar o grileiro pra correr / Oi grileiro vem / Pedra vai / De cima desse morro / Ninguém sai”.

Com a resolução de subordinar o estético ao político, pelo menos até o fim do processo revolucionário, Estevam também explicitou sua opinião sobre como deveria ser o cinema como parte da “cultura popular”. Em artigo publicado em *O metropolitano*¹⁹¹, em três de outubro de 1962, em meio às polêmicas sobre *Cinco vezes favela*, o autor do manifesto defendeu a idéia de que um filme somente conscientizaria as massas se assumisse uma estética convencional e aprazível aos espectadores. No Brasil, comprovada nas bilheterias a popularidade das comédias carnavalescas ou dos longas-metragens com narrativa clássica, os cineastas deveriam incorporar um conteúdo político nessas experiências com o objetivo de transformá-las em instrumentos de militância. As “chanchadas políticas” garantiriam a atração e o divertimento do público ao utilizar as piadas fabricadas por Oscarito, Grande Otelo e companhia, e permitiriam a desalienação a partir da incorporação narrativa de uma temática de ordem ideológica.

Por trás dessa militância proposta por Carlos Estevam, e efetivamente utilizada no cotidiano do CPC, havia um ideário que se tornou bastante comum entre os grupos de esquerda engajados em um projeto artístico. O conceito de “nacional-popular” é fundamental para se compreender a disposição política dessa geração perante o mundo. Em um esforço para sistematizá-lo, Roland Corbisier, integrante do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), publicou em 1959 o livro *Formação e problema da cultura brasileira*, uma reflexão sobre o país à luz do marxismo e que influenciou a prática artística dos cepecistas e dos cinemanovistas.

Em sua contribuição, Corbisier utilizou o conceito de “colonialismo” para definir a nossa situação no final dos anos 1950. Para o autor, a dominação imperialista, principalmente a norte-americana, se encontrava presente em todas as esferas da vida social. Assim como, historicamente, as trocas econômicas com o Primeiro Mundo eram perniciosas, pois continuávamos importando as caras manufaturas produzidas com a matéria-prima brasileira, as relações culturais também estavam fadadas a um jogo de

¹⁹¹ ESTEVAM, Carlos. “Artigo vulgar sobre aristocratas”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

poder (industrial) em que os modelos estrangeiros se sobrepunham aos nacionais. Ao invés de nossos valores se constituírem a partir de uma cultura tipicamente brasileira, de uma expressão artística que fosse reflexo de nossa identidade, nós nos encontrávamos submetidos aos modelos coloniais, consumindo filmes, peças e músicas distantes das tradições originais do país.

Era como uma cegueira cultural. Canhestramente, o povo brasileiro incorporava a identidade do estrangeiro, imperialista, sem condições de desenvolver seus valores mais autênticos. A metrópole, como forma de dominação, nos impossibilitava a consciência crítica de nós mesmos ao impor um modelo estrangeiro, estranho ao nosso cotidiano e que nos vendia um sistema de valores e de ideologias alheios à realidade nacional. Nós nos encontrávamos alienados de uma identidade própria, pois a cultura de nosso consumo era sempre mediada pelo colonizador¹⁹². Nos cinemas, por exemplo, Paulo Emílio Salles Gomes escrevia que a experiência estética recorrente até então era a da cópia dos modelos estrangeiros, sempre imperfeita pela nossa incapacidade técnica e industrial em reproduzi-la com qualidade¹⁹³. Os filmes de chanchada, com a tendência em parodiar títulos norte-americanos, casos de *Matar ou correr* (1954) ou *Nem Sansão, nem Dalila* (1954)¹⁹⁴, eram lidas como tentativas alienadas e precárias de imitar padrões importados, mantendo o cinema brasileiro em eterna submissão.

Para chegar às suas conclusões sobre o processo de colonização, Corbisier utilizou como artifício de análise uma dinâmica antitética que já estava em pauta nas reflexões da esquerda há tempos. O autor, de forma radical, de um lado agrupou o imperialismo como causador de todos nossos malefícios. Da metrópole não se poderia esperar qualquer benefício, pois historicamente ela subjugava o mundo subdesenvolvido, controlando de forma predatória seu destino, história e cultura, interessando-se apenas pelo fortalecimento e pela expansão de seus próprios valores. Contrárias a essa usurpação estavam as colônias, ainda inexistentes como nação por causa da presença estrangeira e que concentravam a possibilidade real de libertação e derrubada do sistema capitalista tão arraigado nos países de Primeiro Mundo. Corbisier

¹⁹² “Somos o invólucro vazio de um conteúdo que não é nosso porque é alheio. Enquanto colônia não temos forma própria porque não temos destino”. CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958, p. 70.

¹⁹³ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Uma situação colonial”. In. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; SUZUKI, Matinas. *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, 1981, nº1, 2ª edição.

¹⁹⁴ *Matar ou correr* parodiava *Matar ou morrer* (1952), filme dirigido por Fred Zinnemann; e *Nem Sansão, nem Dalila* era referência a *Sansão e Dalila* (1949), com direção de Cecil B. DeMille. As duas chanchadas foram realizadas por Carlos Manga e produzidas pela Companhia Cinematográfica Atlântida.

assumiu uma chave de leitura maniqueísta, opondo colonizadores e colonizados, concluindo que nossa miséria era sempre culpa do outro e propondo um completo isolamento do dominador como base para um projeto político de emancipação.

Era missão das novas gerações, do intelectual consciente, romper com a estrutura colonial, com a alienação provocada pela metrópole, trazendo à tona os valores autênticos do país com o objetivo de as massas adquirirem consciência de sua realidade e de seus próprios problemas. Um compromisso nacionalista e popular, no mesmo sentido proposto por Carlos Estevam, em que o militante de esquerda deveria utilizar a cultura brasileira, renegar o modelo estrangeiro viciado e dominador, para forjar uma ideologia capaz de conscientizar o povo para seus próprios dilemas, para a luta de classes e capaz de promover o seu desenvolvimento e a sua emancipação. O nacional-popular se constituía, aqui, como um instrumento político para a consolidação da nação, para o controle de nosso próprio destino e para a criação de uma identidade¹⁹⁵. Corbisier fazia crer no poder dessa “arma cultural” como essencial para a independência total do país.

Latente a essa crença de que a consciência identitária de nós mesmos, a partir de um projeto cultural nacional-popular, era passo fundamental para um desenvolvimento verdadeiramente independente do país, havia por parte de Corbisier um grande otimismo em torno da aplicação de seus preceitos teóricos na realidade objetiva. Os autores isebianos, ao desenvolverem análises filosóficas e sociológicas a partir de conceitos como autenticidade, alienação e colonização, em um flerte com o materialismo histórico de Marx, acreditavam no aproveitamento de suas reflexões como prática ideológica para solucionar problemas brasileiros. O rompimento com o subdesenvolvimento do país e a promoção de nosso desenvolvimento na chave do nacionalismo poderiam se tornar ações concretas com a ajuda de suas reflexões, em um cientificismo de intervenção.

Em *Formação e problema da cultura brasileira*, Corbisier acreditava em um Brasil preparado para organizar um amplo movimento de resistência ao imperialismo e de libertação nacional. Reproduzindo uma idéia bastante difundida no período, o autor tinha a certeza do desenvolvimento de uma inteligência capaz de criar uma cultura de conscientização, de esclarecimento em relação aos problemas estruturais do país, e que,

¹⁹⁵ “À luz do projeto ou da ideologia de desenvolvimento nacional tomamos consciência de nós mesmos, do que somos e do que queremos ser, tomamos consciência da nação como uma tarefa, de uma empresa comum a realizar no tempo” CORBISIER, Roland. *op. cit.*, p. 86.

contando com o apoio da burguesia nacionalista e de setores da classe média, conseguiria despertar no povo o anseio revolucionário. Para ele, e para os militantes de esquerda no geral, o projeto de uma frente única parecia o ideal para a mobilização política. Todos se uniriam contra o inimigo em comum.

E o CPC, como concepção de engajamento, seria justamente uma dessas vanguardas da frente única, representante e dirigente das massas, no caminho para a sua emancipação. Aplicando o conceito de nacional-popular como sistematizado por Corbisier e orientando sua prática artística de acordo com os preceitos propostos por Carlos Estevam Martins no manifesto de 1962, o Centro Popular desenvolveu uma experiência estética singular voltada para a intervenção direta na realidade social¹⁹⁶.

No CPC, a disposição criativa mais recorrente era a da instrumentalização da arte como arma para uma pedagogia política. A maioria de seus integrantes, em um empenho praticamente diário para encontrar a configuração estética mais adequada para estabelecer uma comunicação eficaz com o povo, contribuiu para uma criação cuja principal característica era a agitação e a propaganda dos ideais revolucionários. Nesse sentido, como considerassem emergencial a conscientização das massas, ainda mais em uma conjuntura internacional como a da Guerra Fria, chegaram à conclusão de que os esforços deveriam se concentrar em uma atividade artística didática, de intervenção social e de apropriação das formas populares (como sugerido pelo manifesto). Para os jovens do CPC, o sentimento de urgência e a doação ao projeto de engajamento, do intelectual como vanguarda política, foram dois dos principais motivos para a recusa de uma concepção mais autoral de arte, com uma experiência estética mais refinada, mas que demandaria um tempo maior para ser produzida e, supostamente, não seria compreensível para o povo.

Essa redução da produção artística a um instrumento ideológico, assumida pelos cepecistas como estratégia de militância, é chave para compreender algumas das

¹⁹⁶ Mais uma vez recupero o artigo *Nós, e por que ao seu lado*, publicado no *Jornal 1*, do CPC baiano, como ilustração da disposição nacional-popular dos Centros Populares de Cultura: “Pensamos que nós mesmos devemos ter o nosso caminho. E certamente temos. Mas naturalmente nossa cultura, a cultura popular, já não pode viver de príncipes e fadas e anões (...) a nossa cultura é feita de pequenos dramas do nosso dia a dia. É feita de realidades (...) que nos interessa saber de mocinhas dançando rock and roll ou do caubói que descobriu petróleo na sua fazenda e ficou rico e comprou cadilaque? (...) Nossa cultura somente conta a estória do operário que perdeu o emprego e está em dificuldade, do retirante que a seca destruiu a roça e ficou com fome (...) e nós fazemos isso para mostrar a você que está tudo errado. E que você deve lutar, no seu sindicato, nas associações de classe para terminar com toda essa porcaria que está aí. Nós faremos por vocês, companheiros aquilo que ninguém nunca quis fazer: vamos mostrar a vocês como vocês mesmos são. Isso é importante para que nossa consciência cresça e unidos melhoraremos às coisas”. “NÓS”, *op. cit.*

características mais evidentes de sua estética nacional-popular, além das já citadas. Em primeiro lugar, a pedagogia e o agitprop deveriam vir acompanhados por uma dramaturgia atrelada às questões mais prementes do momento. Houve um investimento na criação de textos artísticos cujas temáticas estavam diretamente vinculadas ao presente, na crença de uma intervenção nos rumos da história e de uma contribuição para a formação crítica das massas. Nessa “estética da urgência”, era comum o desenvolvimento de esquetes teatrais, encenações curtas com duração média de dez minutos, como resposta aos problemas nacionais e internacionais. Atentos aos acontecimentos, os cepecistas realizaram intervenções criativas como o *Auto da invasão*, uma representação de rua contra a possível invasão dos Estados Unidos na República Dominicana; o *Petróleo e Guerra na Argélia*, uma sátira escrita por Carlos Estevam Martins, na qual os franceses são ridicularizados como agentes do imperialismo norte-americano; o *Auto dos cassetetes*, contra os abusos da polícia lacerdista no Estado da Guanabara; ou o *Auto do não*, peça encenada em comícios políticos, às vésperas do referendo de seis de janeiro de 1963, na defesa do presidencialismo como sistema de governo para o Brasil.

Essas peças-pílula, muitas vezes escritas a partir de notícias de jornal, foram quantitativamente o principal trabalho desenvolvido pelo Centro Popular de Cultura. Feito às carreiras, sem refinamento estético-formal, esse teatro era produzido na base do improviso, de forma coletiva e, na maioria dos casos, suas apresentações eram destinadas a espaços cênicos pouco convencionais, como as ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro, os sindicatos, as favelas, as associações de bairro e os ambientes universitários. Tratados com certo desdém pelas pesquisas acadêmicas, em função de seu caráter nada autoral e pelo desaparecimento da maioria dos seus exemplares, esses esquetes podem ser considerados o carro-chefe da militância cepecista. Vários militantes do grupo, caso do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, do ator Carlos Vereza e de João das Neves, se dedicavam com empenho para a concepção desses textos de choque com caráter pedagógico¹⁹⁷. Hoje, com a pouca documentação histórica disponível, cogita-se a produção e a encenação de várias peças-pílula por semana, com

¹⁹⁷ Tomo emprestada a expressão “teatro de choque” de Carlos Vereza. O ator a utilizou para definir as peças-pílula em uma entrevista concedida à jornalista Jalusa Barcellos. BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Vianinha à frente desse trabalho, chegando a escrever com furor e sistematicidade pelo menos um texto por dia¹⁹⁸.

Os esquetes são expressivos para a compreensão de parte significativa do sistema de produção dentro do CPC. Escritos sem rigor e com pressa, esses textos estavam longe de seguir os padrões de uma concepção mais clássica de teatro e, possivelmente, seus criadores sequer tinham a intenção de aproximá-los da experiência mais convencional. Consideradas muito mais uma aula de política para as massas do que uma encenação com caráter artístico, as peças-pílula geralmente não eram ensaiadas antes da apresentação e, por vezes, transformavam-se em uma leitura dos diálogos por falta de tempo em decorá-los. Um dos espetáculos recorrentemente citados na bibliografia sobre o CPC, uma resposta ao bloqueio econômico imposto a Cuba a partir de 1962, é sempre lembrado como um dos momentos de maior improviso criativo do grupo: enquanto os atores interpretavam uma parte do espetáculo na escadaria do Palácio Tiradentes, Vianinha e seus companheiros terminavam de escrever o resto da peça ainda não terminada. Exemplos como esse ilustram a idéia da urgência crítica como parte fundamental da criação cepecista.

Fora isso, por consequência desse modo de produção e da instrumentalização política, os esquetes também promoveram, de forma bastante moderna, a dissolução dos conceitos tradicionais de autoria e de função estanque do profissional teatral. Atuar no teatro cepecista era participar de uma prática artística comumente realizada de forma coletiva e suficientemente aberta para permitir contribuições criativas as mais variadas. Não havia a obrigatoriedade, por exemplo, de se restringir a apenas uma função dramática dentro de um esquete. Era um método parecido com aquele utilizado pelo dramaturgo Augusto Boal no Teatro de Arena, um sistema chamado de “coringa”, no qual os atores faziam um rodízio de personagens e acabavam por interpretar múltiplos papéis no decorrer das várias encenações de uma mesma montagem.

Entretanto, mais moderno que o sistema de produção, talvez tenha sido a busca do CPC por espaços alternativos de distribuição cultural. Em outubro de 1962, Vianinha escreveu, exercitando sua habitual auto-reflexão, o artigo *Do Arena ao CPC*, no qual recupera sua trajetória como artista engajado de esquerda. No texto, ele avalia a importância do Teatro de Arena para a modernização da dramaturgia brasileira,

¹⁹⁸ Essa cogitação foi feita por Fernando Peixoto no prefácio do livro *O melhor teatro do CPC da UNE* (ver bibliografia) e por Carlos Estevam durante entrevista para mim, em maio de 2007. O próprio Carlos

demonstrando como aquele grupo se esforçou para encenar textos de conscientização escritos por autores nacionais, mas chega à conclusão de que a companhia não conseguiu atingir as massas, não conseguiu mobilizar um grande número de ativistas, pois ficou limitada a um teatro com capacidade para poucos espectadores e restrita a um público de classe média, com condições financeiras para gastar dinheiro com a compra de ingressos.

Vianinha enxergava nessa experiência um estrangulamento da militância popular:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... (...) A urgência da conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. (...) um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. (...) O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutia em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado¹⁹⁹. (VIANNA, 1999, p.93).

Essa avaliação, considerada um dos principais motivos de Vianinha deixar o Teatro de Arena para idealizar o Centro Popular de Cultura com Carlos Estevam e Leon Hirszman, levou-o a uma reflexão sobre como atingir uma camada popular sem condições financeiras ou sem o costume de frequentar as salas convencionais de espetáculo. No mesmo artigo, buscando soluções para um problema considerado de extrema urgência, o dramaturgo chegou a cogitar o cinema e a televisão como porta-vozes da conscientização das massas, mas logo chegou à conclusão de que os dois meios de comunicação, com uma capacidade de distribuição cultural das mais significativas, estavam tomados por uma censura imposta pelo poder econômico em sua determinação de produzir conteúdos obrigatoriamente “digestivos” e “laxantes”²⁰⁰. Vianinha, que a partir de 1969 foi um dos primeiros artistas da esquerda a considerar a televisão como espaço de militância política, em 1962 só enxergava nesse suporte a fabricação de uma alienação danosa ao espectador.

Vereza, na entrevista já citada, chega a dizer que 50 esquetes eram produzidos por dia. Exagerada ou não, essa afirmação permite vislumbrar a importância das peças-pílula nas atividades do CPC.

¹⁹⁹ VIANNA Filho, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC”. In. PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999, 2ª ed., p. 93.

Contrário a esse movimento econômico considerado de deformação ideológica se encontrava o moderno teatro brasileiro em seu projeto de encenar uma dramaturgia de agitação política. O esforço de Vianinha, em compasso com as propostas contidas no manifesto²⁰¹, era pesquisar o melhor modo de retirar essa dramaturgia dos locais tradicionais de consumo burguês, nos quais estaria fadada a se perpetuar como uma arte de limitada mobilização. Naquele momento, como parte da responsabilidade social do militante cepecista, tratava-se de criar um circuito alternativo para a circulação dos bens culturais: se o povo não freqüentava as salas de teatro, era necessário buscar uma nova forma de distribuição artística com condições suficientes para ir ao encontro desse público-alvo.

A rua, local de transição onde as pessoas exercitam diariamente formas múltiplas de sociabilidade, logo foi celebrada como espaço adequado para sediar uma criação artística como as peças-pílula. Os integrantes do CPC eram conscientes da capacidade de agremiação existente nas ruas quando, historicamente, as manifestações consideradas folclóricas, diretamente produzidas pelas massas, se desenvolveram mais neste ambiente do que em esferas culturais de caráter privado. Sem querer fantasiar essa decisão dos artistas em se apropriar do espaço público para promover o debate, podemos imaginar Vianinha caminhando pelo centro do Rio de Janeiro e observando, com empolgação, uma apresentação de viola ser apreciada por dezenas de espectadores a circundarem o cantador popular: uma pesquisa de campo a sensibilizá-lo das possibilidades de ir ao encontro do povo com um teatro de custos econômicos e de encenação rápida.

Em um texto com apenas 28 linhas datilografadas, intitulado *Teatro de rua*, redigido durante os anos de funcionamento do CPC, o dramaturgo demonstrou sua atração por essa manifestação artística avaliada como eficaz para o processo de comunicação com as massas. No ambiente público, no qual poderia entrar em contato direto com o povo ao oferecer espetáculos gratuitos, Vianinha se comprometia a adaptar seus textos teatrais às circunstâncias: deveras consciente de sua decisão, ele sabia que os esquetes seriam interpretados por atores amadores, teriam um alto grau de improviso, deveriam ser dinâmicos para despertar curiosidade em um público transeunte e seriam

²⁰⁰ VIANNA Filho, Oduvaldo. *op. cit.*

²⁰¹ “É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será necessariamente nova na história da arte”. VIANNA Filho, Oduvaldo. *op. cit.*, p. 94.

inconvenientes se possuísssem um enredo complexo, com tramas e situações a serem desenvolvidas em um tempo superior a dez ou quinze minutos. A partir dessa reflexão, o CPC desenvolveu seus apetrechos de rua: tendo como modelo as apresentações de feiras populares e de teatros mambembes, nos quais as encenações são blocos de curta duração, com início e fim bem definidos para prender a atenção do público, os artistas-revolucionários vestiam suas indumentárias de cena e transitavam na cidade do Rio de Janeiro munidos de um megafone, de instrumentos musicais e de uma carreta puxada por um jipe - sugestivamente apelidada de “carreta do povo” -, adaptada com um palco removível, um jogo de luzes e caixas de som²⁰².

Para Vianinha, esse processo de tomar as ruas, etapa fundamental para a militância de esquerda, seria apenas o passo inicial das atividades cepecistas. A “guinada às massas” iria se intensificando conforme os artistas coordenassem esforços para ocupar, com a cultura popular, os diversos espaços que o povo (ou a sua vanguarda) costumava frequentar de uma forma comunitária. Tal qual Carlos Estevam, em sua diretriz para transformar a Escola de Samba em agremiação política, o dramaturgo cria na aparelhagem ideológica de locais já organizados, como os sindicatos, as associações de bairro ou as universidades, e sugeria para a classe artística um projeto para criar, num breve futuro, teatros populares apropriados para a encenação de uma dramaturgia nacionalista mais elaborada²⁰³. O CPC efetivamente investiu em um circuito alternativo de distribuição cultural e, nestas instituições com caráter público, encontrou locais para exibir seus filmes, lançar discos e livros, promover contatos com dirigentes políticos e encenar um teatro mais elaborado que os esquetes de apenas um ato.

Para uma melhor compreensão das peças-pílula, vale a pena examinar, rapidamente, um desses textos remanescentes e de autoria identificada pelo pesquisador Fernando Peixoto: trata-se de *O petróleo ficou nosso*, escrito pelo dramaturgo Armando Costa, um entre tantos trabalhos cepecistas a defenderem a manutenção do monopólio estatal criado por Getúlio Vargas, em 1954, para a extração, o refinamento e a

²⁰² “O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo”. VIANNA Filho, Oduvaldo. “Teatro de rua”. In. PEIXOTO, Fernando (org). Vianinha. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999, 2ª ed., p. 98.

²⁰³ Como sabemos, o CPC seguiu essa proposta de Vianinha e, quando foi incendiado no dia primeiro de abril de 1964, estava construindo um teatro popular no prédio da UNE.

distribuição do petróleo brasileiro²⁰⁴. No mesmo compasso de muitos esquetes, o texto de Armando Costa se resume a um confronto entre duas posições políticas totalmente opostas e didaticamente definidas. Sem a pretensão de sofisticar o enredo teatral ou desenvolver o perfil psicológico dos personagens, o autor concentra todos os diálogos da curta encenação em torno do conflito verbal e corporal entre os nacionalistas, organizadores de um comício público a favor do projeto original da Petrobrás, e os policiais, servidores do capital estrangeiro e de suas artimanhas para colocar as mãos em nosso petróleo. Ao espectador não se oferece outra informação além do choque maniqueísta e violento entre o imperialismo e a ideologia de libertação do país: nessa dramaturgia de conscientização e de pura agitação, o objetivo é trabalhar sensações de ímpeto revolucionário no público, demonstrando as virtudes da luta nacional-popular e do combatente que arrisca sua própria vida na defesa de nossa autonomia.

Nesse sentido, de promover uma rápida identificação do espectador com o lado heróico, o autor de *O petróleo ficou nosso* utilizou um artifício recorrente do teatro cepecista ao despersonalizar todas as figuras dramáticas da peça-pílula, atribuindo a elas nomes genéricos que sintetizam suas escolhas dentro do confronto ideológico. Como a vida dos personagens se limita à propaganda ideológica e aos inflamados discursos com frases de efeito, os apelidos que servem para identificá-los são reflexo dessa única característica de cunho político: sem nomes próprios, como caricaturas em uma situação também caricatural, eles são simplesmente chamados de nacionalistas, policiais, velhinho ou mulher. Esse recurso pretendia facilitar a comunicação com o povo a partir de arquétipos sociais de fácil assimilação e não era aplicado apenas ao texto teatral. Denoy de Oliveira, em entrevista para a jornalista Jalusa Barcellos, contou como essa padronização também se tornava visual na encenação dos esquetes:

Aconteceu a invasão da República Dominicana pelos norte-americanos? A gente já escrevia o “auto da invasão”, fazia um trabalho pela cidade, de representação desse auto, que tinha no máximo dez minutos... E nós já tínhamos os tipos estandardizados. O Vianinha, que era comprido e alto, era sempre o Tio Sam. Ele já se prevenia e estava sempre lá com a sua cartolinha. Tinha outro, meio gordinho, que era sempre o burguês, outro com vozeirão fazia o capitalista filho da puta, e o magrinho era sempre o camponês. (...) A peça ficava cinco minutos na Cinelândia. Quando a polícia chegava, a gente já estava na Central²⁰⁵.

²⁰⁴ O esquete encontra-se publicado em PEIXOTO, Fernando (org). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

Com o objetivo de reforçar a mensagem política contida em *O petróleo é nosso*, além dos aspectos dramatúrgicos apresentados acima, Armando Costa acrescentou ao seu texto um personagem que se sacrifica em nome da ideologia nacional-popular. Esse herói assassinado pelos inimigos, tão presente no cinema soviético dos anos 1920²⁰⁶ e cujo papel é modelar no espectador o espírito de luta, na peça-pílula em estudo é corporificado por uma figura feminina a assumir a voz do comício quando eclode o confronto entre policiais e nacionalistas. Na confusão, é essa mulher quem sobe em um suporte (uma miniatura de torre petrolífera) para provocar na massa uma reação contra a violência do Estado (“Firme companheiros. Firme. Nenhuma pancada de polícia segura povo que quer chegar”), é ela quem corajosamente berra as frases de efeito ideológico (“Povo que não produz petróleo não tem perna para andar! Fica sem rumo, andando emprestado, pagando miséria”) e, por fim, consequência de sua liderança provisória, é alvejada por uma bala enquanto desenrola, simbolicamente, uma bandeira do Brasil. Na última cena do esquete, a morte da mulher não parece ter sido em vão: o personagem nomeado “velhinho”, impassível no decorrer de todo o conflito, assume uma posição sensibilizado com os acontecimentos. Segurando uma lata de tinta, escreve no muro um recado para ser levado adiante: “O PETRÓLEO É NOSSO”.

Para a encenação desse ritual de sacrifício político em um espaço público, o CPC precisou gastar pouca energia e dinheiro com produção. Como era típico das peças-pílula, a reunião de alguns atores (neste caso, dezesseis) e de alguns apetrechos cenográficos (muro branco em compensado e suportes de madeira) foi o suficiente para levar às ruas uma dramaturgia de intervenção. Engana-se, entretanto, quem acredita que o processo de apropriação do circuito alternativo, de atuação nos locais onde o povo se formava como comunidade, tenha sido de fácil realização.

Em São Paulo, em meados de 1962, o cineasta Maurice Capovilla, como integrante do Partido Comunista Brasileiro e do CPC, organizou no sindicato da construção civil, localizado no bairro da Liberdade, um cineclube com o objetivo de conscientizar politicamente o operariado. Com a certeza de que conseguiria facilmente se comunicar com aqueles trabalhadores, a maioria de origem nordestina, Capovilla armou um projetor e uma tela no anfiteatro da instituição, contou com a ajuda da Cinemateca Brasileira para o empréstimo das películas e começou a divulgar, para a primeira sessão do cineclube, a exibição e discussão do filme *O Encouraçado Potemkin*,

²⁰⁵ BARCELLOS, Jalusa. *op. cit.*, p. 172. Caderno de imagens 2, nº2.

²⁰⁶ Caso do filme *A mãe*, dirigido por Vsevolod Pudovkin em 1926.

um réquiem ao processo revolucionário soviético realizado por Sergei Eisenstein em 1926.

Para surpresa do militante, os operários pouco se interessaram por aquele longa-metragem silencioso e de pulsão política, transformando a inauguração da improvisada sala de cinema em uma fracassada experiência com minguados dez espectadores. Ele tentara intervir na educação política dos operários a partir de um filme caro à sua própria formação e descobriu, na prática, a distância existente entre o gosto popular e as preferências artísticas da classe média à qual pertencia. Durante semanas, o CPC paulista tentou outras mediações dentro do sindicato, encontrando nova ojeriza do público ao exibir o curta-metragem *Regen* (1929), um filme de experimentalismo formal realizado pelo dinamarquês Joris Ivens, e somente conseguiu promover certa identificação quando debateu o documentário *Zuiderzee* (1930), do próprio Ivens, sobre a construção de uma barragem na Holanda, uma temática próxima ao cotidiano daqueles trabalhadores sindicalizados. Os operários finalmente se reconheciam naquela sessão, mas o cineclubes foi incapaz de interessar um número maior que cinquenta espectadores, tornando-se um fracasso como projeto de conscientização popular²⁰⁷.

Essa história, sempre recontada por Capovilla em seus depoimentos sobre o período quando foi integrante do PCB, é ilustrativa das adversidades enfrentadas pelo CPC na tentativa de aparelhar politicamente os espaços de caráter público e de circulação popular. Carlos Estevam, em mais de uma ocasião, rememorou os sobressaltos experimentados pelos artistas cepecistas em suas intervenções de rua: além de enfrentarem duras perseguições da polícia lacerdistas, principalmente quando as montagens dos esquetes aconteciam em áreas periféricas do Rio de Janeiro, eles passaram por vários dissabores na tentativa de se adaptar a uma linguagem cultural atrativa às massas transeuntes. O sociólogo recorda que, certa feita, deslocada a carreta do povo para uma apresentação na Praça da Bandeira, ficou decepcionado ao constatar a presença de um número maior de espectadores em torno de uma roda de capoeira e berimbau do que ao redor da encenação de uma peça de militância²⁰⁸.

²⁰⁷ Entrevista para o autor, maio de 2007.

²⁰⁸ Entrevista concedida a Lauro Escorel e ao autor, março de 2007. Em outra entrevista, realizada 23 de outubro de 1978 para o CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), da USP, ele avaliou as dificuldades dessa busca por um circuito alternativo de distribuição cultural: “Tivemos duas surpresas desagradáveis. A primeira delas foi a descoberta de que, na periferia, a polícia era mais ativa do que em Copacabana. Fizemos várias tentativas, mas, muitas vezes, fomos interrompidos pela polícia de Lacerda, que invadia o local da apresentação ou impedia nossos espetáculos por outros meios. A segunda surpresa foi a ausência do operário nos locais onde supúnhamos que ele deveria estar: os sindicatos. Montamos muitos espetáculos em sindicatos, mas não aparecia ninguém para assisti-los. É interessante observar que

Episódios como esses dão prova de certa incapacidade do CPC em dialogar com as camadas populares a partir de uma experiência estética na qual a diretriz era a negação da arte produzida diretamente pelo povo a partir de uma dramaturgia cuja característica mais evidente é o didatismo de caráter ideológico. Foram vários os militantes que apontaram, em entrevistas²⁰⁹, essa deficiência da prática cepecista: apesar de valorizarem um circuito alternativo de circulação de bens culturais, uma evidente contribuição do grupo, acabaram estabelecendo um diálogo pouco eficiente com as massas, alcançando uma comunicação muito maior com o meio estudantil. De fato, as universidades com caráter público se tornaram, por excelência, os espaços onde as atividades do CPC encontraram um público ideal, entusiasmado e participante dos movimentos de contestação. Basta recordar um dos projetos mais acertados de 1962, a realização da primeira UNE-volante, quando representantes dessa entidade estudantil, em parceria com o Centro Popular, circularam em vários Estados brasileiros com peças, filmes, apresentações musicais e comícios, promovendo o discurso político de esquerda em amplo circuito universitário.

Essa pedagogia política que atraiu o meio estudantil, ilustrada com a breve análise de *O petróleo ficou nosso*, não foi um artifício de propaganda ideológica utilizado apenas nos esquetes cepecistas. O didatismo foi, desde o início das atividades do grupo, um atributo recorrente em sua prática artística: *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, peça considerada a primeira produção a reunir os fundadores do CPC, foi montada com o objetivo de ensinar ao público aspectos da teoria marxista. No segundo semestre de 1961, em uma encenação na qual a narrativa teatral era interrompida para dar lugar a uma aula sobre o funcionamento da mais-valia, Vianinha foi o responsável pela composição dramática do texto, Carlos Estevam por pesquisar e inserir dados científicos na narrativa ficcional e Leon Hirszman por montar uma série de fotografias e cenas de filmes, projetados em *slide* no decorrer das apresentações, como ilustração das agruras sociais vividas por uma sociedade na qual o lucro de uns é a miséria de outros. A peça, que serviu de motivação para o surgimento institucional do Centro Popular de Cultura, tinha em sua origem uma disposição pedagógica repetidamente incorporada e

coisas como estas nunca são mencionadas pelos intelectuais e pelas novas gerações que fizeram a famosa ‘crítica do populismo’. Assim, a dificuldade não estava em montar espetáculos que pudessem ser levados à massa: a dificuldade estava em entrar em contato com o povo, uma vez que não existiam estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas. Não existia uma sociedade civil desenvolvida o bastante para oferecer associações ou organizações populares que fossem vividas e frequentadas pela população. A partir dessas decepções desenvolvemos aquilo que viria a ser chamado de ‘Teatro de Rua’”.

empregada pelo grupo nos seus poucos meses de existência (cerca de trinta até o golpe de 1964).

Um didatismo bastante evidente entre os cepecistas, principalmente quando lemos os esquetes, as peças de maior sofisticação e os trabalhos literários por eles produzidos, é aquele associado à estética do nacional-popular em sua aplicação mais radical, de acordo com os preceitos do manifesto redigido por Carlos Estevam, no qual o artista autocensurava sua expressão criativa para se apropriar de uma elaboração formal convencional e de fácil compreensão para as massas. Para Estevam, a partir dessa instrumentação da “cultura popular” em nome de uma ideologia, a militância ideal era considerada aquela em que o integrante do CPC abandonasse suas pretensões artísticas para quase se transformar em um professor capaz de transmitir, pedagogicamente, um conteúdo de caráter político:

Quanto mais o sujeito tivesse ambições individuais, como artista, menos condições ele tinha de entrar para o CPC. Veja um exemplo: o Glauber Rocha. Ele não entrou por quê? Porque era o que tinha mais esse ‘fogo sagrado’ das coisas que ele ia fazer. Ele o criador, ele o autor. (...) [Artista] é você se exprimir mesmo, pondo para fora a sua subjetividade, independentemente das condições sociais disso. E nós ali, no CPC, achávamos que era melhor ser professor, vamos dizer assim. Ser professor, usando todos aqueles meios audiovisuais. Portanto, aí estava a dicotomia. A gente queria dar aula e ensinar alguma coisa para o povo. O nosso negócio era transmitir informações, em especial aquelas informações das quais só a classe média dispunha. Então, a gente tinha que ser um canal, para transmitir às classes populares aquelas informações que a classe média adquiria em livros, por exemplo²¹⁰.

Essa concepção da militância cultural como reprodução de uma sala de aula, na qual a figura do artista desaparece para dar lugar a um pedagogo com características modernas, a utilizar a música, a dramatização e a poesia para transmitir conhecimento, foi efetivamente praticada pelos cepecistas. A aplicação prática dessa proposta, entretanto, enfrentou uma série de divergências internas quando integrantes ou simpatizantes do grupo, cuja idéia de engajamento não se concentrava no artifício didático professoral, sentiram-se tolhidos em suas expectativas como criadores de uma expressão artística subjetiva e autoral. O CPC viveu, constantemente, essa tensão entre ser artista na concepção pedagógica do termo ou ser artista na concepção autoral: um conflito de posições que explodiu quando, em outubro de 1962, a maioria dos cineastas

²⁰⁹ BARCELLOS, Jalusa. *op. cit.*

²¹⁰ BARCELLOS, Jalusa. *op. cit.*, p. 90.

pertencentes ao grupo rompeu com a política de Carlos Estevam e assumiu, definitivamente, o Cinema Novo e seu experimentalismo formal como ideal de engajamento.

DESENTENDIMENTOS IDEOLÓGICOS ENTRE O CPC E O CINEMA NOVO

O engajamento artístico proposto por Carlos Estevam Martins como diretriz para o Centro Popular de Cultura tinha a finalidade principal de promover a conscientização das camadas populares a partir de um método, originalmente desenvolvido pelo Partido Bolchevique russo, na década de 1910²¹¹, de agitação das massas e de propaganda dos ideais revolucionários. No agitprop, conceito que sintetiza esse projeto de organizar o povo como classe oposta à elite econômica, a promover transformações na sociedade, o primordial é a busca por meios massivos de comunicação com o objetivo de transmitir mensagens de caráter político²¹². No CPC, grupo que incorporou essa preocupação às suas práticas de militância, um dos maiores esforços foi procurar formas para estabelecer uma comunicação dinâmica com o maior número de pessoas: o agitprop, como procedimento, era verificável nos comícios, nos folhetos distribuídos em praça pública, nas apresentações teatrais e musicais com a “carreta do povo”, nas publicações impressas²¹³, nos discos ou na produção de filmes, caso de *Cinco vezes favela*, longa-

²¹¹ “A Rússia pré-revolucionária de 1917 era o país de maior extensão territorial do mundo e com grande índice de analfabetismo nas classes populares. Para poder organizar os trabalhadores urbanos, camponeses e soldados (que estavam nas frentes de batalha), o Partido Bolchevique organizava duplas e brigadas de agitadores e propagandistas (...) Com a tomada do poder em Outubro de 1917 o acontecimento da revolução tinha que ser informado por todo o território, e era fundamental combater a contra-revolução. Com estes objetivos, grupos de soldados do exército vermelho, de estudantes e de artistas se empenharam na invenção, desenvolvimento ou aprimoramento de uma série de técnicas de agitprop, fazendo uso das mais diversas linguagens – como o cinema, o teatro, a música, o jornalismo, a retórica, as artes plásticas – e meios, como o trem de agitprop, que levava em cada vagão uma forma distinta de agitação e propaganda: banda de música, grupo de teatro, equipamento de cinema para exibição e filmagem, militantes para fazer discursos políticos, vagão biblioteca, etc.”. COLETIVO de cultura do MST. *Agitprop no processo de transformação social*. 2007.

²¹² Vale ressaltar que o conceito de *massivo* muda de acordo com o período histórico: o teatro de rua, considerado pelo CPC como manifestação artística eficiente para atingir um grande número de pessoas, hoje, com o desenvolvimento de meios digitais de comunicação, dificilmente será lido nessa mesma chave.

²¹³ O CPC publicou, por exemplo, uma coleção de quatro livros chamada *Reportagem*. Em formato de bolso, escrito em linguagem simples e com tiragem de 10 mil exemplares para cada um dos volumes, tinha como objetivo, de acordo com nota editorial, levar ao leitor “reportagens proibidas, escritas com o objetivo de romper a cortina de silêncio que impede o grande público de tomar conhecimento de problemas e de fatos relacionados com a independência econômica e política do país”. Na linha do agitprop, decerto inspirados na edição dos *Cadernos do povo brasileiro*, os títulos dos livros foram, em

metragem que gerou grandes expectativas entre os cepecistas por o cinema ter sido considerado um dos meios mais efetivos para a multiplicação de uma ideologia.

No agitprop defendido por Estevam, quando uma manifestação artística era escolhida para difundir conhecimento às massas, o fundamental não era sua contribuição como experiência estética, mas a eficiência pragmática que possuía para a transmissão de valores políticos. Desse ponto de vista, a produção cinematográfica teria como objetivo a criação de peças ficcionais ou documentais de propaganda, feitas com uma linguagem acessível à maioria dos espectadores e destinadas a intervir diretamente nos rumos da sociedade. Tendo em vista que a motivação central na realização de um filme seria dar suporte à militância, existindo apenas para atuar na imediatez de uma campanha ideológica, pouco importava seu valor como obra de arte ou sua permanência como expressão de uma vanguarda no campo formal: tratava-se de uma produção funcional, efêmera e útil apenas como instrumento de agitação.

Nesse sentido, na visão de Estevam, o CPC não era o local mais indicado àqueles que desejassem realizar um filme como experimentação estética ou manifestação de anseios individuais. Para ele, um homem com formação sociológica e sem ambição de seguir uma carreira artística²¹⁴, a produção cinematográfica do CPC sequer deveria ser considerada arte, no sentido usual do termo: seria, sim, um artifício pedagógico para produzir conscientização política:

[No CPC], o problema que havia era o da carreira artística dos que eram mais talentosos. Havia falta de espaço para a criação artística propriamente dita. Aqueles que tinham talento, e continuaram depois o trabalho artístico, mantinham a ilusão, e eu alimentei esta ilusão, de que era possível fazer arte ali dentro. Eu dizia que o problema estava na falta de talento deles, em não terem ainda descoberto um jeito de fazer alguma coisa que fosse popular e, ao mesmo tempo, com valor artístico (...) Mas eu estava careca de saber que não ia dar nunca. Que a tendência era cada vez mais baixar o nível, e eu lutei para que cada vez mais se baixasse o nível, não do conteúdo, mas da forma²¹⁵.

Para o Cinema Novo, especialmente Glauber Rocha, soava absurda a posição de Carlos Estevam em relação ao cinema. Embora ambos considerassem a atividade cinematográfica um meio de promover transformações sociais, Glauber sempre se posicionou contrário a quaisquer formas de cerceamento da criação artística, fossem

ordem de lançamento: *Como o Brasil ajudou os EEUU*, de Arnaldo Ramos, *A terceira guerra*, de Lúcio Machado, *Em agosto Getúlio ficou só*, de Almir Matos, e *Inflação: arma dos ricos*, de Fausto Cupertino.

²¹⁴ Depoimento ao autor, março de 2007.

elas consideradas industriais ou dogmáticas de esquerda. No livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado pelo cineasta em 1963, a realização de filmes como produtos de comercialização é o grande adversário de um cinema pensado como livre expressão do artista: a indústria, organizada em um sistema de estúdios²¹⁶, além de limitar a criatividade de um cineasta, produzia uma falsificação da realidade responsável por reforçar o processo de alienação política dos espectadores.

Assim, na concepção de Glauber, tratava-se de romper com essas estruturas comerciais da produção cinematográfica com o intuito não apenas de garantir liberdade ao artista, mas também de permitir o surgimento de um cinema moderno capaz de promover a conscientização política. Nesse sentido, pareceu pertinente a Glauber importar o conceito francês de “cinema autoral” e adaptá-lo à experiência brasileira: o autor, distante das amarras industriais, que para produzir um filme “necessita apenas de um operador, uma câmera, alguma película e o indispensável para o laboratório”²¹⁷, é o único que consegue realmente se posicionar contra o mundo capitalista ao realizar um cinema independente:

O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política. Como pode então, um autor, olhar o mundo enfeitado com *maquillage*, iludido com refletores gongorizantes, falsificado em cenografia de papelão (...) sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa e conservadora? (...) A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente (...) o cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia. O que lança o autor no grande conflito é que seu instrumento para esta ontologia pertence ao mundo-objeto contra o qual ele intenciona sua crítica. O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista. O autor é inimigo desta cultura²¹⁸.

No caso do Brasil, além de renegar a indústria, e por extensão o próprio capitalismo, o cineasta autoral também deveria se posicionar contra uma esquerda, avaliada como dogmática e que desejava estabelecer diretrizes ao processo de criação²¹⁹. Para os cinemanovistas em geral, as propostas defendidas por Carlos

²¹⁵ Entrevista realizada em 23 de outubro de 1978 para o CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), da USP.

²¹⁶ Sobre o assunto, ver SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²¹⁷ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, 1963, p. 35.

²¹⁸ ROCHA, Glauber. *op. cit.*, p. 36.

²¹⁹ Carlos Estevam escreveu no *Manifesto*: “Desejando acima de tudo que sua arte seja eficaz, o artista popular não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o fator simbólico do artista. A quem nos disser que isso representa um **cerceamento da liberdade criadora**, responderemos

Estevam no *Anteprojeto do manifesto do CPC*, exigindo do artista um comprometimento com o método do agitprop, com a instrumentalização ideológica da arte, eram também uma forma de imposição a ser combatida. O verdadeiro cinema político surgiria da expressão individual liberta, em um processo de reflexão dialética sobre a realidade objetiva.

Para Glauber, era impensável concordar com o projeto de militância de Estevam. Ao considerar fundamental, em uma arte de engajamento, recheiar com “conteúdos revolucionários” as estéticas convencionais, consagradas pelo público e, portanto, supostamente eficientes para estabelecer uma comunicação massiva com as camadas populares, o sociólogo indicava uma direção contrária ao pensamento do Cinema Novo. Nesse movimento, cujo discurso, nos primeiros anos, era radicalmente oposto à linguagem industrial, apropriar-se de formas comerciais estava fora de cogitação: o cineasta autoral deveria se esforçar em pesquisar uma estética nova, que rompesse com as tradições cinematográficas reconhecidas pelo espectador como de entretenimento, pois apenas esse choque no olhar, a ausência de identificação com uma experiência formal já vivenciada, permitiria o desenvolvimento de um processo apropriado de reflexão política e cultural. Seria, portanto, uma militância a partir do estranhamento²²⁰.

À busca por uma nova linguagem, o Cinema Novo sugeria a possibilidade de o autor redefinir as representações da cultura brasileira a partir de seus trabalhos. De acordo com Glauber Rocha, em seu livro, até o início da década de 1960, com exceção de alguns cineastas como Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos, nosso cinema desprezara a originalidade e a diversidade da cultura popular. Nos estúdios da Vera Cruz, por exemplo, praticara-se uma dramaturgia convencional, na tradição do cinema clássico, cuja característica perniciosa foi produzir uma série de filmes a representar exoticamente o nacional, com certo “olhar estrangeiro” seduzido pelo extravagante de nossas tradições. Tratava-se de uma contemplação folclórica e reducionista.

Com essa abordagem, um filme como *O cangaceiro* (1953), marco desse cinema não apenas pela excelente repercussão internacional, mas pela direção amadurecida de

que sim; a quem nos disser que não devia ser assim, responderemos igualmente que sim”. ESTEVAM, Carlos. *op. cit.* p. 76.

²²⁰ Possivelmente se referindo à postura dos cepecistas, Glauber escreveu: “O desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, atrasado de meio século, contará com uma estagnação cultural de trinta anos. Os equívocos incorporados à indústria, agenciados pelos intelectuais despidos de um conceito moderno de cinema, acrescem mais um dedo às garras do monstro. O **intelectual equivocado** imprime um falso selo artístico no cinema comercial e o impõe como verdade aceita sem discussão, antes com louvação, pela crítica que justifica o cinema comercial e dá ao público um falso conceito de cultura [negrito nosso]”. ROCHA, Glauber. *op. cit.*, p. 38.

Lima Barreto, poderia ser lido como a mistificação do universo do sertão nordestino: a partir de uma dramaturgia a misturar elementos do gênero cinematográfico de faroeste com toques de exotismo tropical, um enredo teria sido escrito como peça de folclore, com um nacionalismo de fundo romântico, telúrico, no qual a figura do cangaceiro se fundia com a aridez do solo tornando-se símbolo da identidade brasileira. Havia um falseamento da realidade em uma cinematografia escapista e simplificadora de nossa cultura popular. Para Glauber, o movimento cinemanovista deveria renegar longas-metragens como *Caiçara* (1951) ou *O cangaceiro*, que

divulgam idéias nacionalistas com soluções evasivas, impõem um espírito de produção, envolvem as massas com estes temas, dominam as elites indecisas, prendem inocentes úteis e são facilmente utilizados pelas forças reacionárias que encontram, neste tipo de nacionalismo pseudo-revolucionário uma boa válvula de escape²²¹.

Essa dura crítica promovida contra as idealizações nos filmes brasileiros se estendeu, por parte do Cinema Novo, ao modo como Carlos Estevam enxergava a cultura popular, sugerindo ao artista apropriar-se dela com o intuito principal de transformá-la em instrumento de militância. No *Anteprojeto do manifesto do CPC*, e mesmo na prática do CPC, havia uma desconsideração em relação às manifestações originais do povo, analisadas apenas como um passatempo lúdico, e o papel do artista seria utilizá-las, combinando-as com conteúdos políticos, como forma de conscientizar ideologicamente as massas. Esse projeto, de reelaboração da cultura popular, também era visto pelos cinemanovistas como simplificador de nossa realidade, pois ocultava nossas contradições e diversidades para criar um artifício de engajamento²²². Glauber Rocha considerava o Cinema Novo como uma expressão artística a questionar essas posturas reducionistas de nosso universo cultural: os filmes brasileiros, que deveriam se aventurar nas pesquisas formais, também deveriam retratar o povo em sua complexidade, sem traços coloniais ou propostas como as cepecistas.

Esse conflito entre a concepção de engajamento cinematográfico para Carlos Estevam e para Glauber Rocha ganhou repercussão entre os militantes de esquerda quando, nas páginas do jornal *O metropolitano*, nos meses de setembro e outubro de

²²¹ ROCHA, Glauber. *op. cit.*

²²² Para uma análise mais apurada dessa questão, consultar BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, capítulo três.

1962, os dois se enfrentaram na defesa de posturas divergentes²²³. Glauber Rocha, quando publicou *Cinema Novo, fase morta (e crítica)*, no dia 26 de setembro, escreveu um texto com a intenção de reavaliar o projeto cinemanovista. O artista, após elogiar aqueles que considerava os responsáveis por iniciar um processo de renovação em nossa cinematografia, caso de Roberto Pires, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Marcos Farias, identificara um problema a ser resolvido: em dois anos e meio de existência do Cinema Novo, muitos cineastas que nada tinham a ver com a essência do movimento foram nele incluídos, uma confusão provocada pela empolgação inicial em torno dos filmes brasileiros lançados entre 1960 e 1962. Tratava-se, portanto, de “separar o joio do trigo, separar o autor do artesão, separar o autor diletante do autor empenhado, separar o autor comercial do autor que se opõe a servir às maquinarias industriais dos teóricos que já levaram duas vezes este cinema à falência”²²⁴.

Havia, por parte de Glauber, um desejo de purificar o Cinema Novo a partir de algumas características caras à sua geração e que seriam, em 1963, compiladas e mais bem desenvolvidas em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*: a essência de um filme, como manifestação artística, não era se transformar em peça de entretenimento, mas provocar o debate, instigar os cineastas na busca de novas soluções estéticas em um projeto de conscientização política do espectador. A partir do cinema autoral, era a possibilidade de realizar um filme com liberdade e identidade criativa, sem as amarras impostas pela indústria, propondo uma experiência de inovação formal e de reflexão dialética sobre a sociedade brasileira.

Nesse sentido, Glauber recuperou boa parte dos filmes considerados de Cinema Novo para, em seu artigo, reposicioná-los em dois grupos. No primeiro, o do “cinema de espetáculo (...) que adjetiva a tradição do populismo brasileiro, exaltando o romântico e as constantes de uma desastrosa mitologia popular”²²⁵, ou seja, daqueles que estavam inseridos em uma chave industrial e foram erroneamente confundidos com o espírito cinemanovista, ele inseriu Roberto Farias (*Assalto ao trem pagador*) e Anselmo Duarte (*O pagador de promessas*), dois dos cineastas que obtiveram destaque em 1962 pelas boas bilheterias de seus filmes e, no caso do segundo, pela premiação

²²³ Esses textos em torno da briga Carlos Estevam e Glauber Rocha, publicados em *O metropolitano*, foram analisados por Jean-Claude Bernardet em *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. Ao resgatá-los, sei que é inevitável reproduzir partes do estudo feito por esse pesquisador, mas tentarei contribuir com algumas reflexões novas.

²²⁴ ROCHA, Glauber. “Cinema novo: fase morta (e crítica)”. *O metropolitano*, 26 set. 1962. Para uma análise apurada desse artigo, BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*, p. 151 - 154.

²²⁵ ROCHA, Glauber. *op. cit*

internacional no Festival de Cannes. Glauber os considerava descompromissados com o verdadeiro cinema e os acusava de contribuir para o processo de alienação política. Por esses motivos, por realizarem longas-metragens comerciais, não poderiam pertencer ao Cinema Novo. Estavam expulsos de um movimento formado por Ruy Guerra, Miguel Torres, Alex Viany, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e os diretores de *Cinco vezes favela*, artistas conseqüentes, críticos do colonialismo e efetivamente preocupados com o processo de transformação social²²⁶, que “enfrentam a violenta pobreza de nossa cultura de elite, mergulhando no complexo e na contradição de toda a cultura popular, situando-se como artistas responsáveis e entendendo o cinema como o próprio substantivo desta cultura”²²⁷.

O pesquisador Jean-Claude Bernardet, no livro *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, ao avaliar essa separação feita por Glauber Rocha, percebeu como a questão da cultura popular era central em suas preocupações:

temos, portanto, de um lado a tradição populista que se apóia nas constantes de uma “desastrosa” mitologia popular, e de outro o cinema que, assumindo a complexidade da “contradição” da cultura popular, é entendido como o “próprio substantivo” dessa cultura. De um lado o cinema “comercial”, em que o popular é exotismo e folclore, do outro o cinema “empenhado”, que comunica e “processa” a transformação da sociedade (...) O Cinema Novo, que é o “próprio substantivo” da cultura popular, é novo como “expressão substantiva” da cultura popular. O outro cinema, que meramente “adjetiva” a tradição popular, só expressa da cultura popular a superfície, porque não se propõe a analisá-la em profundidade²²⁸.

Após concretizar uma separação no cinema brasileiro, reavaliar a primeira fase do Cinema Novo – agora morta, como indicado no título de seu artigo –, Glauber projetou 1963 como um ano decisivo. Dado que o movimento começara a adquirir identidade própria e quando já não era mais necessário resistir às chanchadas, avaliadas como gênero em processo de decadência, um novo período tinha início: “o cinema experimental dos autores de agora enfrentará, para esmagar, o cinema de efeito fácil, a expressão contemplativa da miséria nacional transformada em fonte de renda pelos produtores a serviço de uma ideologia de entorpecimento”²²⁹. Os cinemanovistas, após a

²²⁶ No artigo, Glauber escreveu sobre os filmes excluídos do Cinema Novo: “*Assalto ao trem pagador* foi o sucesso do artesanato comercial que fez as pazes definitivas com o público; *O pagador de promessas*, na base do equívoco, serviu para arrebentar de vez o estado colonial que o mesmo Paulo Emílio Salles Gomes tinha denunciado”.

²²⁷ ROCHA, Glauber. *op. cit.*

²²⁸ BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*, p. 153 - 154.

²²⁹ ROCHA, Glauber. *op. cit.*

vitória contra as comédias carnavalescas e a melhor definição de um programa estético e político, o que Glauber procurou fazer neste artigo, estavam prontos para lutar contra inimigos mais poderosos: o cinema de caráter industrial, o cinema de simplificação e mistificação da cultura popular brasileira.

Uma semana após a publicação do artigo *Cinema Novo, fase morta (e crítica)*, no dia três de outubro de 1962, dois outros textos, um de adesão e outro de questionamento à postura de Glauber, foram escritos para *O metropolitano*. O primeiro, *Cultura popular e cinema novo*, redigido pelo cineasta Cacá Diegues, além de uma demonstração de apoio à iniciativa de Glauber em distanciar os cinemanovistas das idealizações culturais promovidas pelos filmes de caráter comercial, como era o caso de *O pagador de promessas*, foi também uma tentativa de contribuir para uma definição mais apurada ainda da identidade desse movimento cinematográfico.

Diegues, que possuía uma relação estreita com grupos de engajamento político – fora presidente do Centro Acadêmico de direito da PUC, era integrante da Juventude Universitária Católica (JUC) e diretor de um dos episódios de *Cinco vezes favela*, cujo roteiro preparou em parceria com Carlos Estevam –, decidiu escrever uma matéria opinativa com a finalidade de denunciar o dogmatismo da esquerda: da mesma forma que o cinema comercial mistificava a cultura popular, reduzindo sua complexidade a um produto, a esquerda, quando insistia em se posicionar contra a expressividade do artista, quando redigia manifestos a favor de uma autocensura formal (o *Anteprojeto* do CPC), também era responsável pela produção de uma arte empobrecedora de nossas riquezas no campo cultural. Para ele, se o momento exigia uma melhor definição do significado de Cinema Novo, tratava-se de excluir, também, essas posturas de questionamento ao cinema de autor e de repreensão às experimentações estéticas.

Na esteira de Glauber, Cacá Diegues considerava o Cinema Novo como uma arte de transformação social e que, para realizar um processo de conscientização, deveria pesquisar uma linguagem diferente das estruturas consagradas pelo cinema de entretenimento. Na concepção de ambos, a forma cinematográfica desenvolvida pela indústria, na tradição do cinema clássico norte-americano, era fruto do sistema capitalista e, conseqüentemente, produtora de um discurso “imperialista” que mantinha o povo alienado politicamente. Para Diegues, quando Carlos Estevam e outros integrantes do CPC defendiam a utilização da experiência estética padrão como a maneira mais eficiente de levar uma ideologia de contestação às massas, eles estavam

reproduzindo uma linguagem que seria reconhecida pelos espectadores como forma de distração e não de reflexão.

O público de um filme nos moldes cepecistas, com uma expressão formal das mais recorrentes, acompanharia passivamente um conteúdo político, o receberia como divertimento, pois acostumado a atrelar aquela estética a uma produção comercial. Em contra-corrente, quando o público assistisse a um cinema político com uma linguagem radical, não identificando uma decupagem de entretenimento, seria instigado a refletir sobre o conteúdo em exposição. Era passo fundamental para o processo de conscientização das massas o rompimento com as estruturas viciadas do capitalismo: não haveria arte revolucionária sem forma revolucionária. De acordo com Diegues:

O que pode significar, na perspectiva de levar o povo ao poder, uma cultura que se faz compreendida mas não revela sua origem alienada, fruto de séculos e séculos de marginalismo que pesam nas costas deste mesmo povo? Como explicar ao povo que ele é marginal da cultura, como uma das conseqüências de uma estrutura social injusta? Como explicar se somos os primeiros a embromá-lo com uma linguagem, esta sim, fruto do imperialismo, do latifúndio e da burguesia? Como denunciar alguma coisa se nós somos os primeiros a embromá-lo com uma linguagem, quase a essência, do objeto de denúncia?²³⁰

O segundo artigo publicado no jornal *O metropolitano*, em três de outubro, redigido justamente por Carlos Estevam, foi uma resposta negativa às posições de Glauber Rocha e do Cinema Novo. Intitulado *Artigo vulgar sobre aristocratas*, o texto era uma reafirmação das posturas ideológicas defendidas no *Anteprojeto do manifesto do CPC*. De acordo com Estevam, a arte poderia ser dividida entre “socialmente revolucionária” e “socialmente anti-revolucionária”: do primeiro grupo faziam parte os artistas que compreendiam a necessidade de estabelecer um diálogo com as camadas populares e, para isso, não se importavam em abdicar do experimentalismo formal com o intuito de adotar uma estética convencional.

O sociólogo, ao considerar o “povo inculto e alienado”²³¹, acreditava que apenas o método do agitprop, com linguagem tradicional e de fácil compreensão, poderia garantir uma comunicação eficaz com as massas. O cinema conseqüente era aquele que, para transmitir um conteúdo político, se apropriava das formulações industriais com a finalidade de atrair os espectadores: aparentemente comercial, o filme brasileiro provocaria a conscientização ideológica ao utilizar, como expediente, os mecanismos de

²³⁰ DIEGUES, Carlos. “Cultura popular e cinema novo”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

entretenimento. Tratava-se de uma infiltração no sistema capitalista para demoli-lo por dentro:

Ora, a única maneira de aferir o grau de entendimento, amor e assimilação das grandes massas em relação a determinado filme, é a sua afluência ao cinema, ou seja, o resultado da bilheteria, o que nos leva a concluir que o brutal e reacionário “Ben-Hur” e o imperialista e guerreiro “A ponte do rio Kwai” são filmes socialmente revolucionários, porque tiveram a aprovação das massas que a eles afluíram durante meses e meses, enquanto que o revolucionário “O Couraçado Potemkin”, é um filme socialmente anti-revolucionário porque manteve-se em cartaz penosamente duas semanas²³².

Na concepção de Estevam, um filme se tornava revolucionário quando conseguia atingir um alto nível de circulação social, o que somente se realizava a partir de uma criação estética já consagrada pelo público. Desse modo, “socialmente anti-revolucionários” eram os cineastas que ignoravam essa máxima e se arriscavam, como fizera Sergei Eisenstein, em uma linguagem experimental, “hermética”²³³, de difícil compreensão às massas. Infelizmente, para ele, o Cinema Novo caminhava nessa direção:

Os rapazes [do Cinema Novo] estão “empenhados” em derrotar essa linguagem chinfrim. Para eles é como se ela fosse mais inimiga que o imperialismo, o latifúndio e a burguesia. Querem criar uma nova linguagem e, por isso mesmo, o que conseguem é ficar falando sozinhos enquanto a platéia solta piadas e prefere se divertir consigo mesma, desinteressada daquela linguagem que, de tão nova e diferente, até parece estrangeira.

Nesse sentido, também uma provocação, Estevam considerou *O pagador de promessas* e *Assalto ao trem pagador*, justamente os filmes renegados por Glauber Rocha, como as únicas produções verdadeiramente revolucionárias do Cinema Novo. Indiferente aos protestos do cineasta sobre a mistificação da cultura popular nesses dois longas-metragens, pois acima dessa questão estava a da eficiência política, o sociólogo considerou Anselmo Duarte e Roberto Farias os únicos cineastas que conseguiram a proeza de dialogar com o povo e, diferentemente dos seus colegas, tiveram a sensibilidade de realizar uma arte realmente engajada, sem obstáculos formais.

Estevam, entretanto, não encerraria aí sua resposta ao artigo de Glauber. Para ele, um dos gêneros que o cinema brasileiro deveria assumir como forma de militância

²³¹ ESTEVAM, Carlos. “Artigo vulgar sobre aristocratas”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

²³² Idem.

²³³ Idem.

era a chanchada, um tipo de filme execrado pelos cinemanovistas não apenas como comédia popularesca a reforçar o estado de alienação das massas, mas como produção cultural típica de uma mentalidade colonial, pois seus diretores insistiam em copiar canhestramente, em estilo paródico, filmes realizados nos Estados Unidos. Em seu artigo, com o intuito de apimentar o debate em torno da questão estética, Estevam relata ao leitor a viagem que realizou a Cuba: nesse país, onde o analfabetismo estava supostamente erradicado, onde acontecia o “maior bombardeiro cultural já havido na história das Américas”²³⁴, o cinema de preferência das massas era a chanchada mexicana, prova de que mesmo em um mundo pós-revolucionário, no qual o povo já se libertou das amarras capitalistas, a arte de maior aceitação popular continuava sendo aquela de fácil compreensão e de características comerciais. A experiência cubana demonstrava que “as proezas formais são belezinhas a serem colocadas por último na ordem das coisas que começam por arroz e feijão”²³⁵.

As assertivas de Estevam, que provocariam revolta entre os cinemanovistas, receberam uma resposta quando José Canz publicou, também em *O metropolitano*, em 24 de outubro, o artigo *Cinema Novo, pedra de toque*. Em seu texto, preocupado em traçar uma retrospectiva dos últimos acontecimentos no cinema brasileiro, o crítico lembrou ao leitor que o estopim das divergências ideológicas entre Glauber Rocha, Cacá Diegues e Carlos Estevam fora a exibição pública de *Porto das Caixas* (1962), com direção de Paulo César Saraceni. As relações entre Cinema Novo e CPC, que há tempos eram tensas, se agravaram quando, em um episódio pitoresco, os cepecistas, por considerarem o longa-metragem de Saraceni conservador, tumultuaram uma sessão de seu filme com vaias, gritos e, reza a lenda, um gato no cio que, levado por Vianinha, ficou miando durante toda a exibição²³⁶.

Esse desentendimento provocara uma reação por parte de alguns dos principais representantes do dois grupos que, escrevendo artigos na imprensa, principalmente em

²³⁴ Idem.

²³⁵ Idem. Uma outra passagem do artigo de Estevam, importante nesse embate com o Cinema Novo, é quando faz um alerta ao leitor e, por extensão, aos integrantes desse movimento: “Que o leitor repare bem nos pintas que engrossam as filas dos cinemas para ver Oscarito e coleguinhas. Quando toda essa moçada estiver nas ruas dando tiro e botando banca, que o leitor se lembre que foram tão longe sem a ajuda das maiores vedetes desse tal de ‘cinema empenhado’”.

²³⁶ Paulo César Saraceni escreveu: “A sessão de *Porto* foi tumultuada. Vaias, aplausos, gritos, urros, o pessoal chegou a levar um gato. Glauber me contou que o CPC foi mesmo disposto a fazer provocações e fez. Porrada no fim do filme, na sala de esperam na galeria do *Bruni-Copa* (um dos cinemas da cadeia de Lívio Bruni, localizado em Copacabana). Houve de tudo – e durante meses as brigas e porradas iriam continuar nas várias festas que freqüentávamos”. Apud: SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 89.

O metropolitano, acabaram tornando público o confronto entre posturas divergentes da esquerda no campo da política e da estética. José Canz, concordando inteiramente com os argumentos de Glauber Rocha e se sentindo obrigado a participar das discussões, praticamente dedicou metade de seu texto para desmoralizar as idéias de Carlos Estevam. Na concepção desse crítico, Estevam era vítima da “própria mediocridade, (...) tolerável [somente] em um garoto de treze anos”²³⁷, pois não tinha condições de aceitar que o Cinema Novo poderia, como experiência formal, estar além das simplificações e esquematismos do “realismo socialista”²³⁸. Considerado pelo crítico um sujeito extremamente sectário, insensível para compreender o significado de uma obra de arte, o presidente do CPC se lançava ao debate

como o marquês de Alexandre Dumas, que “montando no seu fogoso cavalo, partiu em todas as direções”. Isto é, desce o pau em todo o que não use antolhos. Isso porque, para ele, obra “empenhada” tem que o ser partidariamente, ficando todas as outras na categoria das “dilettantes”, cujos realizadores não passam de “alienados”²³⁹.

Essa troca de farpas entre alguns dos representantes centrais do Cinema Novo e o pensamento hegemônico do CPC marcou um ponto de cisão nas concepções de arte e de cinema para dois dos principais movimentos culturais de esquerda no Brasil do início dos anos 1960. Indispostos um contra o outro, os grupos pretendiam atingir a mesma finalidade política, de conscientização das massas, a partir de experiências estéticas diferentes. Para figuras como Carlos Estevam e Oduvaldo Vianna Filho, como o momento histórico exigia urgência, pois nunca antes o país parecera tão próximo do comunismo, tratava-se de produzir uma arte de agitprop, esquemática e propositalmente simplista, mas eficiente na transmissão de ideologias e de fácil identificação ao espectador. De acordo com Glauber Rocha e Cacá Diegues, o cinema deveria operar transformações sociais, mas, para isso, não era obrigado a se tornar efêmero, apenas um instrumento imediato de política: o movimento cinemanovista, em seu desejo de elevar o filme brasileiro ao *status* de Arte, instigaria a conscientização do público a partir do experimentalismo formal, do desenvolvimento dramatúrgico e do registro da cultura popular em sua riqueza e diversidade.

²³⁷ CANZ, José. “Cinema Novo, pedra de toque”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 24 out. 1962.

²³⁸ Idem.

²³⁹ Idem.

Esse confronto no campo ideológico, que resultou no fim da parceria (formal) entre os cepecistas e os diretores de *Cinco vezes favela*²⁴⁰, exceção feita a Leon Hirszman, cuja permanência no grupo durou até seu encerramento compulsório, com o golpe de 1964, é representativo da própria tensão interna vivida pelo CPC durante seus anos de funcionamento. Como o grupo privilegiara o agitprop como militância, dificilmente um de seus integrantes conseguiria desenvolver uma carreira artística mais sólida enquanto o freqüentasse: ali, no engajamento diário, na correria de criar um produto coletivo, propositalmente didático, pouco tempo restava para o aperfeiçoamento. De acordo com Carlos Estevam, muitos cepecistas entravam em conflito, pois desejavam se tornar artistas, no sentido *stricto* do termo, em uma entidade na qual a arte era valorizada, principalmente, como um instrumento político:

O CPC nasceu como uma iniciativa de caráter político-ideológico, pedagógico, de formação de uma consciência popular e revolucionária. Este era nosso objetivo. Para fazer isso, juntamos artistas para a realização de uma tarefa educacional. (...) Agora, para aqueles artistas que queriam realizar uma carreira, ter uma vida profissional, esses não podiam admitir aquilo que para nós era perfeitamente razoável: a instrumentalização da linguagem artística para transmitir uma mensagem político-ideológica, o uso de uma linguagem mais cativante que a simples linguagem de um político, de um comício. (...) Era daí que surgia o choque permanente²⁴¹.

Por ter considerado essa tensão constante um empecilho para o bom andamento das atividades cepecistas, tensão que faria muitos se desligarem do grupo, Carlos Estevam, em entrevista concedida para Lauro Escorel e o autor, em maio de 2007, contou que um dos objetivos de redigir um manifesto com as diretrizes do CPC era justamente declarar os princípios da entidade, deixando claro aos artistas qual o significado de sua existência. Assim como Glauber Rocha procurou definir melhor a identidade do Cinema Novo em seu artigo publico em *O metropolitano*, Estevam tentara fazer o mesmo ao escrever o *Anteprojeto do manifesto*:

Eu redigi o *Manifesto* por sentir, em determinado momento, que o CPC precisava de um fio condutor, alguma coisa que representasse nossa identidade e porque estávamos ali reunidos naquela empreitada. (...) O *Manifesto* não foi feito para criar consenso, mas para dizer aos artistas: “nós somos isso. Se quiser participar é para ser isso...”. (...) Ele balizava essa questão do artista e do militante político. (...) Era um divisor de águas: o Vianinha adorava o *Manifesto*, fazia reunião com

²⁴⁰ O confronto entre Cinema Novo e CPC não gerou uma ruptura a ponto de seus integrantes deixarem de se freqüentar. Na verdade, para quase todos os envolvidos, o episódio significou um momento de definição política e não causou rompimento de relações pessoais.

²⁴¹ Entrevista de Carlos Estevam para Lauro Escorel e o autor, maio de 2007.

os integrantes do CPC para debatê-lo parágrafo por parágrafo. O Cacá Diegues foi o oposto: ele era apenas participante de um filme cepecista²⁴².

O poeta e ensaísta Ferreira Gullar, que assumiu a presidência do CPC após Carlos Estevam se mudar para Recife, onde trabalhou no Movimento de Cultura Popular (MCP), em entrevista para o autor, em março de 2007, contou como essa idéia de um agitprop esquemático, de expressão formal simples com a finalidade de atingir as massas, se manteve como forma de militância, entre os cepecistas, até o seu encerramento. O grupo começara a debater a pertinência dessa opção, se realmente ela cumpria seus objetivos, quando aconteceu o golpe de 1964:

Nós fomos fazer um espetáculo na favela, na Praia do Pinto. Lá estavam o Vianinha vestido de Tio Sam e o João das Neves como operário, de macacão, com uma chave de fenda na mão. Nós começamos a apresentação em uma pracinha e, de repente, os homens e mulheres ficaram desconfiados, se levantaram e foram embora. Só restaram as crianças de uns sete a oito anos de idade... fizemos um espetáculo antiimperialista para a garotada... No Sindicato dos Bancários a mesma coisa: fomos encenar uma peça e nosso público era a diretoria e seis comunistas. Quando eu cheguei ao CPC abri uma discussão: “estamos fazendo uma arte de baixa qualidade para atingir a massa popular e não tem massa popular, só tem comunista. Estamos nos apresentando para comunistas que não precisam nos ouvir”. O Vianinha concordou comigo, começamos a reavaliar nossa posição, mas isso foi pouco antes do golpe. Só pudemos melhorar a qualidade artística quando montamos o Grupo Opinião²⁴³.

Além desse debate interno sobre o formato estético da arte cepecista, o cineasta Leon Hirszman, em entrevista concedida para a *Folha de São Paulo*, em oito de julho de 1979, apontou a existência de duas visões do CPC em torno da cultura popular:

[No CPC, julgava-se] que a arte deveria ser revolucionária, como se esta fosse a necessidade do povo brasileiro. E esta visão dogmática representava uma tendência que estava mais à esquerda no espectro político do CPC, que foi a hegemônica. A outra tendência, mais à direita, considerava que o essencial era trabalhar com as manifestações culturais autênticas do povo, como por exemplo a escola de samba. Eles achavam que a escola de samba já era suficiente na medida em que ela mesma já representava uma defesa da cultura popular. Quer dizer, esta tendência tinha um caráter mais folclórico, mais da coisa já pronta, já existente. Isso dá uma idéia do problema do combate interno que havia no CPC²⁴⁴.

²⁴² Entrevista de Carlos Estevam para Lauro Escorel e o autor, maio de 2007.

²⁴³ Entrevista de Ferreira Gullar para o autor, março de 2007.

²⁴⁴ “QUE espaço sobrou ao CPC?”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jul. 1979.

Essas tensões internas, um conflito com características próximas ao embate entre Glauber Rocha e Carlos Estevam, fizeram surgir no CPC uma arte que, por vezes, oscilou entre duas identidades, entre ser um artifício político conforme o agitprop do *Manifesto*, utilizando a cultura popular apenas como instrumento de militância, e ser uma experiência estética mais sofisticada, autoral, na qual a cultura popular poderia ser incorporada em sua diversidade e originalidade, sem necessariamente passar por uma simplificação, se tornar esquemática, com o objetivo de fazer parte de um projeto político. Conforme veremos, o filme *Cinco vezes favela* possui justamente esse conflito interno, vacilando entre assumir uma postura cepecista e assumir uma postura cinemanovista.

AS TENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS EM CINCO VEZES FAVELA: UMA ANÁLISE²⁴⁵

Em *Cinco vezes favela*, o episódio mais próximo do agitprop cepecista talvez seja o de Miguel Borges, o *Zé da Cachorra*. O filme sobre o líder comunitário radical, que prefere sacrificar uma família de miseráveis a entrar em acordo com um grileiro, possui elementos próximos do *Manifesto* e similares a uma peça-pílula escrita pelo CPC. Além de uma experiência estética simples, sem sofisticação, Borges utilizou formas convencionais próximas de um cinema já consagrado pela indústria e foi o diretor que mais apelou para o didatismo político ao opor as caricaturas do povo com as caricaturas da burguesia. Seus personagens, cuja existência dramaturgica não ultrapassa o esquematismo ideológico, fazem lembrar arquétipos políticos bem próximos dos esquetes encenados diariamente pelos cepecistas.

Pedreira de São Diogo, filme de Leon Hirszman, apesar de também apresentar um enredo voltado para a pedagogia política, literalmente ensinando o espectador a se organizar contra a opressão capitalista, possui uma manifestação estética distante da simplicidade exigida por Carlos Estevam como compromisso formal do artista engajado. Dialogando com Sergei Eisenstein, Hirszman foi virtuoso e realizou um episódio longe do efêmero registrado nas produções correntes do CPC.

²⁴⁵ Tendo em vista que essa dissertação se concentra na experiência cepecista e no cinema diretamente produzido como propaganda ideológica, optei por retirar o filme *Couro de gato* de minha análise. Joaquim Pedro de Andrade dirigiu seu episódio em 1959, dois anos antes dos demais, e não foi integrante do CPC.

A diversidade estética em *Cinco vezes favela*, perceptível quando assistimos aos episódios de Borges e Hirszman, revela a tensão existente, no longa-metragem, entre as concepções cinematográficas para o Cinema Novo e para o CPC. Essas divergências de identidade em um filme cujo projeto era de unidade ideológica não se resumem, entretanto, às questões estéticas.

Nas entrevistas que concederam para essa pesquisa, os cineastas Cacá Diegues e Eduardo Coutinho salientaram como Leon Hirszman, homem de espírito conciliador, se esforçou em convidar, para a direção dos quatro episódios cepecistas de *Cinco vezes favela*, representantes de diferentes grupos de militância política. Hirszman, que foi o principal articulador do longa-metragem, responsável inclusive pelo seu título²⁴⁶, teria estrategicamente convidado seus colegas de cineclube pensando na possibilidade de contribuir para uma convergência entre setores diversos da esquerda: ele era integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Diegues era da Juventude Universitária Católica (JUC), Miguel Borges, da Organização Revolucionária Marxista-Política Operária (POLOP), e Marcos Farias não era filiado a um setor específico. Essa tentativa de Hirszman em compor uma unidade ideológica da esquerda, pelo menos cinematograficamente, acabou resultando em um filme com tensões internas de caráter político em que cada jovem cineasta assumiu a posição do grupo ao qual pertencia.

Hirszman, por exemplo, fez de *Pedreira de São Diogo* o reflexo dos princípios centrais do PCB no início da década de 1960. Em seu episódio, diretrizes do partido como a organização política dos trabalhadores ou a formação de uma frente única entre o proletariado e a burguesia nacional antiimperialista - como etapa necessária para chegar ao socialismo - aparece na união de esforços entre os funcionários da pedreira, os moradores do morro e o artista-intelectual por detrás da câmera. Nessa “militância coletiva”, na qual o militante conduz as camadas populares, até mesmo a postura pecebista de conquistar o poder de forma legal, organizada e pacífica surge retratada no filme quando a vitória sobre o gerente da pedreira acontece sem qualquer violência, resultado de uma estratégia de engajamento elaborada com sagacidade.

Miguel Borges, integrante da POLOP, organização que se indispunha com o projeto do PCB, realizou um episódio, o *Zé da Cachorra*, no qual há duras críticas à estratégia da frente única. Na concepção do grupo do qual fazia parte esse cineasta, os pecebistas erravam ao considerar essencial se aproximar da burguesia nacional com a

²⁴⁶ De acordo com Carlos Estevam em entrevista para Lauro Escorel e o autor, maio de 2007.

finalidade de, primeiro, amadurecer o capitalismo brasileiro para, depois, implantar um socialismo mais fortalecido. A POLOP considerava nosso capitalismo em um grau de evolução suficiente para realizar transformações sociais imediatas, populares, sem a necessidade de qualquer etapa “nacional-democrática”²⁴⁷. Essa atitude de uma separação total entre as classes está presente no filme realizado por Miguel Borges, em que se exige do povo um rompimento sem nuances com a elite econômica e no qual o líder de uma comunidade do morro prefere sacrificar-se em uma “militância individualista” a aceitar qualquer acordo com um grileiro. *Zé da Cachorra* é o mais radical dos episódios de *Cinco vezes favela*, se choca com *Pedreira de São Diogo* enquanto programa ideológico e é reflexo de um grupo que, após o golpe de 1964, foi o primeiro a assumir a luta armada como opção, gerando uma série de cisões como o COLINA (Comando de Libertação Nacional), a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e a VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares).

Enquanto Leon Hirszman e Miguel Borges apresentaram em seus filmes soluções para o problema do povo a partir de diferentes diretrizes ideológicas, Marcos Farias, cineasta que não possuía um vínculo formal com grupos de engajamento, preferiu retratar as desventuras de um morador do morro, em *Um favelado*, sem necessariamente promover uma saída para a questão. Talvez por essa ausência de uma filiação política mais categórica, seu episódio, mesmo com uma leitura materialista da sociedade, sequer personifica a figura do militante, terminando sem o otimismo ou a pulsão transformadora presente nos demais filmes cepecistas de *Cinco vezes favela*. No caso de *Escola de samba, alegria de viver*, Cacá Diegues, na época integrante da JUC, formada por estudantes cristãos progressistas, realizou um filme no qual demonstrava sua desconfiança em relação à militância cepecista nos morros cariocas por considerá-la autoritária em relação aos desejos populares.

Para enriquecer o debate sobre *Cinco vezes favela* como um panorama da militância de esquerda no início dos anos 1960, revelador das tensões existentes entre os grupos políticos e das posições divergente entre cepecistas e cinemanovistas, considero necessário aprofundar a análise de cada um de seus episódios.

²⁴⁷ PROJETO Brasil nunca mais. *BRASIL nunca mais*. São Paulo: Vozes, 1985, p. 102 – 107.

Um favelado e o diálogo com a experiência neo-realista de cinema

Em *Um favelado*, ao retratar os esforços de um morador do morro para quitar o aluguel do barraco onde vive, Marcos Farias filmou um enredo no qual as ingerências sociais (injustas) subjugam o indivíduo, incapaz de escapar ao destino trágico tatuado em sua classe social, e realizou o episódio cepecista de *Cinco vezes favela* que mais dialoga com a experiência cinematográfica do neo-realismo italiano, movimento artístico que surgiu no decorrer da Segunda Guerra Mundial como contestação a esse conflito e às crises de uma sociedade a sofrer com os desmandos de seus governantes. Um cinema com

temáticas que transformavam homens e paisagens em protagonistas, (que) se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifascista, num primeiro momento, mas, logo depois, também a ‘questão meridional’, a reforma agrária, a crise do desemprego e subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher²⁴⁸.

O neo-realismo, que em 1954 fora assumidamente apropriado por Nelson Pereira dos Santos para a realização de *Rio, 40 graus*, pareceu a Farias uma inspiração significativa para retratar uma das principais tensões encontradas no morro carioca. Seu episódio, com intenção nacional-popular e essencialmente vinculado aos anos 1961 e 1962, registrou criticamente não apenas a precariedade de uma família de favelados, em crise graças ao desemprego, mas um problema maior que domina toda a sociedade: a dominação de uma classe social pela outra.

A oposição entre ricos e pobres, característica perceptível em filmes neo-realistas²⁴⁹ como *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti, ou *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica²⁵⁰, recebeu de Marcos Farias um curioso tratamento cinematográfico que vincula a crise dos personagens ao espaço físico onde circulam cotidianamente. Em *Um favelado*, há uma decupagem que separa de forma maniqueísta

²⁴⁸FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994, p. 27.

²⁴⁹Essa oposição entre a riqueza e pobreza no neo-realismo foi estudada em FABRIS, Mariarosaria. *op. cit.*

²⁵⁰Em uma das melhores cenas de *Ladrões de bicicleta*, pai e filho pobres resolvem almoçar dignamente em um restaurante sofisticado. Neste espaço, a câmera de Vittorio de Sica faz questão de cruzar os olhares deste menino com o de outro, de família endinheirada, que veste roupas caras e sabe utilizar talheres para a refeição. Há um jogo de oposições a denunciar, no comportamento infantil, a diferença entre as classes sociais.

as ambientações dramatúrgicas: de um lado, o morro é registrado por um olhar romântico, torna-se representação do lírico e concentra um estado de inocência. Do outro, o centro do Rio de Janeiro, locação urbana, é foco de vícios e de perversões.

A favela é filmada como espaço a concentrar lirismos. Há a imagem de um povo amável, companheiro e apaixonado, que habita um morro quase campestre e onde predominam a vegetação, as casas de madeira e mulheres a lavar roupas em um riacho. Farias constrói uma idealização romântica do popular a se sobressair mesmo nos momentos mais inusitados: a cena em que os favelados se vêem obrigados a procurar roupas e alimentos em um lixão, adquire ares de brincadeira infantil quando uma mulher descabelada e desdentada aguça a curiosidade da criança ao encontrar um apito entre os dejetos. A possível crítica social contida nessa sequência parece perder força na representação de um povo que consegue se divertir, ser feliz, mesmo quando consome os restos da comida dispensada pelos outros.

Esse lirismo romântico, que por vezes adquire um tom melodramático em *Um favelado*, é reforçado na cena posterior à do lixão, quando o morro campestre adquire ares de um espaço quase edênico. Entristecido com seu dilema, o protagonista observa condoído a esposa se cansar enquanto bate roupas em uma pedra para secá-las. Em campo e contracampo os olhares se cruzam e revelam não apenas a existência de um afeto mútuo, mas a tentativa do cineasta em arquitetar uma representação quase paradisíaca do encontro entre os personagens. A sequência, acompanhada por uma música lentamente dedilhada ao violão, nos sugere uma locação distante das agruras do morro: a companheira, em *plongée*, está circundada pelo riacho de águas límpidas e correntes; o protagonista, nos *contra-plongées*, por um fundo celeste composto por nuvens²⁵¹. A troca encantada de olhares é interrompido quando os dois se recordam das dificuldades que enfrentam.

O morro seria um local ideal no filme de Marcos Farias não fossem os elementos externos que o condenam à miséria. As desventuras do protagonista decorrem da dívida contraída com um grileiro, sujeito obscuro que controla o destino dos favelados e do qual não chegaremos sequer a conhecer o rosto. Sua participação no episódio apenas reafirma as injustiças sociais do mundo: o sofrimento do personagem principal se deve a um desconhecido que não faz questão sequer de sair do carro quando visita a favela para cobrar aluguéis. Do grileiro, do qual nem a face enxergamos, obscurecida pelo contraluz

²⁵¹ Caderno de imagens 2, nº3.

no interior do automóvel, ressoa uma ordem autoritária a repercutir no cotidiano do morro.

Se o éden nacional-popular se encontra na representação rural e idealizada do morro carioca, os vícios, por outro lado, se concentram no Rio de Janeiro urbano e central. Oposto à representação campestre da favela, é no centro da cidade carioca, subvertida pelos valores do capital, onde se concentram os jogos de sedução capazes de corromper a identidade de um favelado associado à pureza. A mesma câmera a retratar os transeuntes apressados, os automóveis em movimentação e os frangos à venda em uma padaria - que incitam a fome do protagonista-, concentrará suas lentes sobre as mãos de um sujeito que calcula, vagarosamente, o dinheiro acumulado na jornada diária de trabalho. A banca de jornal, de onde se sobressaem as notícias mundanas das revistas de atualidade, é a primeira prova do herói na preservação de sua candura: ele será incapaz de assaltar o atendente para quitar a dívida.

A segunda provação do favelado acontece no interior da casa de Pernambuco, um esperto malandro rodeado por bens materiais que acumulou a partir de sucessivos golpes. Em sua residência, os objetos emanam luxúria e pecado. A exuberância do mobiliário - um armário envidraçado com supostos copos de cristal - de longe lembra a precariedade do barraco em que vive o herói, um espaço improvisado no qual antigas latas de alumínio foram transformadas em pratos para as refeições. O encanto pela vida fácil torna-se maior com a aparição da amante de Pernambuco, mulher sensual a vestir um *babydoll*, com as pernas à mostra, que invade a cena e torna-se uma perversa artimanha capaz de fazer sucumbir a pureza do protagonista-povo. Quando o personagem de Flávio Migliaccio não consegue desgrudar os olhos do corpo da garota, o espectador reconhece sua fraqueza e sua decisão de se tornar parceiro do malandro em um golpe²⁵².

Marcos Farias, portanto, utiliza o dispositivo cinematográfico para nos apresentar uma leitura esquemática que choca radicalmente dois universos: a favela (rural), das virtudes do povo e do lirismo idealizado, em oposição ao centro da cidade (urbano), do capital em sua sedutora perversão. Essa disposição em conceber o morro carioca como um local campestre, foco de pureza em uma metrópole corrompida pelo dinheiro, torna-se estratégia de linguagem para a conscientização política: poderão as

²⁵² Caderno de imagens 2, nº4.

massas, após encarar a malfadada trajetória de um favelado, continuar passivas às mazelas do mundo?

Em *Um favelado*, com a finalidade de provocar esse questionamento, Farias procurou filmar algumas seqüências de seu episódio em um estilo melodramático e supostamente eficaz como forma de causar comiseração nos espectadores: são imagens dotadas de lirismo e que, ao retratarem a miséria dos moradores do morro, poderiam funcionar como artifício para despertar no público um olhar mais crítico perante a sociedade, exigindo dele um comprometimento político.

As “imagens dramatizadas”, recorrentes em *Um favelado*, mais do que um mecanismo de compaixão e reflexão, estabeleceriam uma aproximação artística entre o cotidiano do espectador e o de um sujeito empobrecido sem condições de sustentar a família. Cenas como as do lixão, em que mulheres e crianças vasculham detritos em busca de alimentos, deveriam surtir um efeito de estranhamento e revolta: como um ser humano podia se submeter a condições tão deficitárias de vida? Há um esforço para causar no público um sentimento de culpa, para constrangê-lo perante sua própria passividade e, finalmente, para incitá-lo a lutar pela transformação da sociedade.

A utilização dessas “imagens dramatizadas” como recurso de mobilização política não foi exclusividade do meio cinematográfico. Esse artifício, recorrentemente empregado pelos militantes de esquerda no início da década de 1960, aparece em outros projetos nos quais o Centro Popular de Cultura esteve envolvido. É o caso dos *Cadernos do povo brasileiro*, uma série de livros publicada pela editora Civilização Brasileira e distribuída com a ajuda do CPC. Uma coleção cujo *slogan* é significativo do projeto da esquerda de conscientizar as massas: “os grandes problemas de nosso País são estudados (...) com clareza e sem qualquer sectarismo; [cujo] objetivo principal é o de informar. **Somente quando bem informado é que o povo consegue emancipar-se** [negrito nosso]”.

Em títulos como *De que morre o nosso povo?*, *Por que os ricos não fazem greve?*, *Por que existem analfabetos no Brasil?* e *Quem é o povo brasileiro?*, os autores se esforçaram em denunciar as estruturas injustas de poder na sociedade capitalista e em oferecer, de forma didática, informações consideradas essenciais para a desalienação dos leitores. Em alguns livros, certas imagens evocam o trágico e são propositalmente empregadas para intensificar a necessidade urgente de uma mobilização política:

As criaturas que ultrapassam esta fase [da mortandade infantil] começam a engatinhar. Um dia, que não tem nada de belo, aparecem com diarreia, choro e fastio. A mãe descobre que ela expeliu uma ou duas bichas nas fezes ou pela boca. Outras vezes, começa a coçar as nádegas. Verifica-se que ali há uma erupção, que anda como uma cobrinha, e a seguir vem a diarreia e a amarelidão. A erupção é a ‘larva migrans’, sinal de entrada do temível ancilóstomo (...) pequeno número dessas crianças conseguem ser internadas e as outras, **ao contrário das pombas do poeta, vão embora e não voltam mais** [negrito nosso]²⁵³.

Episódio de *Cinco vezes favela* que mais utiliza desse artifício melodramático, *Um favelado* é o único dos curtas-metragens produzidos pelo CPC no qual não se optou, como forma de militância, pela apresentação de possíveis soluções políticas eficientes para conter as nossas mazelas sociais. No filme de Farias não há um personagem heróico que conduza o povo à revolta e nem esquemas didático-pedagógicos com a proposta de ensinar as massas a atuar politicamente. Há um tipo de engajamento, diferente de *Pedreira de São Diogo* e de *Zé da Cachorra*, no qual o espectador deveria adquirir consciência sem que a experiência fílmica indicasse os caminhos mais corretos para a mobilização. Ao invés de oferecer soluções com o objetivo de organizar uma militância partidária, *Um favelado* apenas apresenta o problema, confiando na autonomia e na sensibilidade do espectador para resolvê-lo futuramente.

A aproximação entre Marcos Farias e o neo-realismo italiano se enriquece a partir do momento em que reconhecemos traços de *Ladrões de bicicleta* em *Um favelado*. Assim como é possível identificar a admiração de Leon Hirszman, em *Pedreira de São Diogo*, pelo cinema de Sergei Eisenstein, é possível notar o mesmo entusiasmo de Marcos Farias pelo longa-metragem realizado por Vittorio de Sica. A começar pelos enredos convergentes: em *Ladrões de bicicleta*, um pai de família desempregado é assaltado e perde seu instrumento de trabalho, uma bicicleta, única forma de sustento temporário no decorrer da crise econômica pós-Segunda Guerra Mundial. Após tentativas inúteis de reavê-la, como última solução para sustentar a família ele trama um repentino e desesperado roubo a outra bicicleta. É sob o olhar assustado do filho que vemos uma multidão a persegui-lo, cercá-lo e entregá-lo às autoridades. A aproximação entre essa enredo trágico e o drama do favelado carioca, preso após um assalto malsucedido, não parece apenas uma coincidência.

²⁵³ MARQUES, Aguinaldo N. *De que morre o nosso povo?* Cadernos do Povo Brasileiro nº16. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 56.

Tanto no filme italiano quanto no brasileiro, além da necessidade de registrar criticamente o presente²⁵⁴, de esquematizar a oposição entre os ricos e os pobres e de utilizar “imagens dramatizadas” como forma de propor reflexões, há a coincidência em demonstrar como um indivíduo, abatido pelas ingerências sociais injustas, não consegue escapar de ou ir contra o destino trágico, destino de classe, impresso em sua existência. Apesar das inúmeras tentativas do pai de família, em *Ladrões de bicicleta*, ou do protagonista de *Um favelado* em resolverem os seus dilemas, parece não haver a possibilidade de combater um destino social que os impede de escapar do estigma da miserabilidade. Não estamos no registro eisensteiniano (ou de Leon Hirszman em *Pedreira de São Diogo*) para observar uma massa que romperá dramaturgicamente com a submissão. O povo do neo-realismo, e por extensão o de Marcos Farias, não é politicamente idealizado como classe, como manifestação coletiva em luta contra a opressão. Pelo contrário: é um povo enfraquecido pelo cotidiano, cujas decisões mais difíceis são tomadas de forma solitária.

A releitura de *Ladrões de bicicleta* por Farias, no campo dramático, permite observar, por parte do cineasta brasileiro, uma apropriação também dos elementos neo-realistas de produção cinematográfica. Em decorrência dos poucos recursos técnicos durante e após a Segunda Guerra Mundial, o movimento italiano consagrou um estilo de linguagem desvinculado dos estúdios cinematográficos e que assumiu as filmagens em locação e as precariedades técnicas como aspectos criativos para a realização artística. “Ao livrar-se dos cenários artificiais do cinema nos anos 30, o neo-realismo redescobria a paisagem italiana e nela reintegrava o homem”²⁵⁵: ao inserir atores não-profissionais nos elencos de seus filmes, ao levar as câmeras para as ruas, os diretores italianos permitiram ao espectador tomar conhecimento de seus próprios aspectos culturais e vivenciar o drama das camadas menos favorecidas da sociedade.

Tornar as filmagens em locação um aspecto dramático permitiu aos neo-realistas desenvolverem técnicas de registro documental a serem utilizados como parte da narrativa ficcional. Em *Ladrões de bicicleta*, acompanhar a trajetória do protagonista pelas ruas de Roma é não apenas descobrir aspectos culturais e sociais daquela cidade, mas é também conhecer uma cidade em crise após a queda do regime fascista, pois a

²⁵⁴ Assim como *Um favelado* estabelece uma leitura sobre o morro carioca de 1962, *Ladrões de bicicleta* é um comentário sobre a Roma do pós-guerra, em 1948.

²⁵⁵ FABRIS, Mariarosaria. *op. cit.*, p. 26.

câmera faz questão de enquadrar paisagens, como as do subúrbio no início do filme, que refletem o desequilíbrio econômico vivido.

Acompanhando o movimento do Cinema Novo em seu esforço de introduzir o popular na produção cinematográfica²⁵⁶, Marcos Farias registrou aspectos documentais da favela carioca e de seus habitantes. A descoberta da favela ultrapassa a simples filmagem dos barracos improvisados ou da vegetação que os cerca, no início de *Um favelado*, com o intuito de observar o cotidiano de um povo miserável: na cena em que o personagem de Flávio Migliaccio encontra sua companheira lavando roupas em um riacho, crianças carregando latas de amendoim cruzam rapidamente a tela e nos incomodam com o dilema de uma infância comprometida. Em uma outra sequência, quando o protagonista pede dinheiro emprestado a um amigo pedreiro, o espectador se depara brevemente com o cotidiano de alguns homens a trabalharem na construção de edifício. Farias estrategicamente posiciona a câmera no chão, ou no alto da construção, com o objetivo de enquadrar três trabalhadores que atiram tijolos um ao outro. O pedido feito por Migliaccio para que os pedreiros demonstrem a ele sua atividade, enquanto homens passam com carrinhos de cimento e carregam madeiras, torna-se um convite direto para o próprio espectador, que pode assumir o ponto de vista subjetivo do protagonista e conhecer, em uma visualidade inédita, uma profissão pouco presente no cinema brasileiro anterior a 1962²⁵⁷.

***Pedreira de São Diogo* e a militância coletiva no exercício eisensteiniano**

Enquanto *Um favelado* dialoga com propostas do neo-realismo italiano, filmando a trajetória de um personagem submetido e submisso às ingerências sociais, *Pedreira de São Diogo*, com direção de Leon Hirszman, apresenta ao espectador um enredo em que os trabalhadores, a partir da militância coletiva e organizada, são capazes de atuar e transformar a realidade que os cerca. Em *Pedreira de São Diogo*, o intelectual Leon Hirszman é integrante da “vanguarda do povo”²⁵⁸, liderada figurativamente pelo ator teatral Chico de Assis, em um elogio didático ao papel das massas como fator fundamental para a organização revolucionária. Há no filme a vontade latente de ensinar a coletividade a atuar politicamente.

²⁵⁶ Para mais informações sobre a presença do popular no Cinema Novo, consultar BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁵⁷ Caderno de imagens 2, nº5.

²⁵⁸ A idéia de “vanguarda do povo”, união política entre camponeses, proletários e setores da burguesia nacional, pode ser mais bem estudada em SODRÉ, Nelson Werneck. *op. cit.*.

Em um período (1962) em que o cinema brasileiro político debatia a melhor fórmula para representar a realidade nacional-popular e atingir o espectador, conscientizando-o sobre os dilemas sociais, Leon Hirszman optou por estudar (e aplicar) a experiência cinematográfica de Sergei Eisenstein. A vanguarda soviética dos anos 1920 atraiu o jovem cineasta que, distante do naturalismo estético dos demais episódios de *Cinco vezes favela*, propôs um outro caminho para dialogar com as massas:

Meu primeiro filme foi Pedreira de São Diogo, um exercício eisensteiniano sobre a composição e o ritmo, por meio da contraposição de planos. Eu estava muito interessado no modelo de representação do Kabuki japonês, sua estética formalizada, para por em evidência os laços de solidariedade na esfera do trabalho (...) Eu queria realizar um filme que pudesse aplicar as teorias de Eisenstein (...) Porque (ele) nos marcou com sua força criativa e genialidade. Sua capacidade crítica, seu conhecimento de cultura oriental, de literatura, de psicologia, de Gestalt, de marxismo, o transformaram em uma pessoa extraordinária, o maior diretor da história do cinema ²⁵⁹.

Nas entrelinhas do apaixonado depoimento sobre Eisenstein, Hirszman deixava transparecer o sentido principal de realizar um filme como *Pedreira de São Diogo*, sobre trabalhadores que, em conjunto com moradores do morro, conseguem se opor à opressão capitalista: a crença na possibilidade de modificar a sociedade, de as massas efetivamente se organizarem, a partir da experiência artística.

Fosse *Pedreira de São Diogo* um filme com inspiração neo-realista, talvez não houvesse solução. Possivelmente, quando os favelados fossem avisados que a explosão da pedreira poderia derrubar seus barracos, ao invés de uma organização para impedir a fatalidade, eles fugiriam assustados, permitindo ao destino social cumprir livremente seu papel. Porém, como estamos no registro de agitprop eisensteiniano, quando o personagem de Chico de Assis se prepara para acender a pólvora assassina, o espectador é surpreendido pela mobilização popular, que o impede de prosseguir. Há neste filme uma forma de militância cinematográfica em que o intelectual Leon Hirszman, detentor da consciência social, demonstra ao espectador que o povo, a partir da mobilização coletiva, é capaz de atuar sobre a sociedade. E demonstra de forma pedagógica, bipolarizando o mundo em dois: dos pobres (os trabalhadores que são explorados pelo capitalismo) e dos ricos (o gerente obcecado pela lucratividade).

Como nos demais episódios cepecistas de *Cinco vezes favela*, o enredo de *Pedreira de São Diogo* é uma reflexão política sobre a favela no ano 1962. Entretanto,

ao dialogar com a ideologia do nacional-popular, Hirszman ultrapassou uma leitura crítica restrita à realidade brasileira para estabelecer vínculos com uma dimensão cultural e representativa de caráter mais universalista. Não há na locação, nos trabalhadores ou no povo que se agita um registro rigidamente nacional, como encontramos em *Escola de samba, alegria de viver*. Há, sim, um esforço de refletir sobre uma situação de opressão existente em todos os países capitalistas.

A começar pelos símbolos, fartamente encontrados na cinematografia soviética da década de 1920, em especial nos filmes de Eisenstein: o gerente gordo é sinônimo da burguesia²⁶⁰; os trabalhadores formam o proletariado que há de transformar o mundo (os heróis); as máquinas são ferramentas de exploração; a pedreira, o empreendimento capitalista que deverá ser interrompido a partir da luta; as camadas populares, a solução. Hirszman propõe, em seu filme, a síntese de uma ordem social corrompida não apenas no contexto local (morro carioca, Brasil), mas no mundo como um todo. Do microcosmo da favela surge o jogo dramático elementar da luta universal entre as classes: personagens pouco contraditórios que representam a crise de um mundo em que a poder está concentrado naqueles que exploram o outro com o intuito de acumular capital.

O tom universalista empregado em *Pedreira de São Diogo* possivelmente foi inspirado por um dos filmes que mais o influenciou em sua juventude. Em *Encouraçado Potemkin*, especialmente na primeira parte do longa-metragem, quando a tripulação se revolta contra os maus-tratos da autoridade marítima, encontramos uma fonte fundamental de inspiração para Hirszman, a começar pela representação da massa. Nos dois filmes não há a individualização do herói. A insistência dos dois cineastas em observar os diversos rostos do povo, em múltiplos primeiros planos que revelam e aproximam a coletividade do espectador, realça a inexistência de um indivíduo que contém em si a solução. Apesar de o personagem de Chico de Assis assumir certa liderança sobre o grupo de trabalhadores, assim como um dos marinheiros sobre a tripulação do encouraçado, é a massa quem se sobressai como heróica: “Levemos a ação coletiva e de massa para a tela, em contraste com o individualismo e o drama do ‘triângulo’ do cinema burguês. Eliminemos a concepção individualista do herói

²⁵⁹ CALIL, Carlos Augusto (org). *op. cit.*

²⁶⁰ No filme *A greve*, Eisenstein se preocupou em vilanizar caricaturalmente o dono da fábrica em que os operários preparam a paralisação dos trabalhos após o suicídio de um colega, injustamente culpado de roubo. O capitalista é bonachão, fuma copiosamente seu charuto e seu corpanzil mal cabe nas vestes obscuras de um paletó engomado.

burguês, nossos filmes (...) fizeram um desvio abrupto – insistindo em uma compreensão da massa como herói”²⁶¹.

Esse trecho redigido por Eisenstein, retirado de um artigo de 1934, quando ele refletiu sobre a experiência de seus primeiros filmes, foi escrito pelo cineasta com o intuito de debater alguns dos aspectos que marcaram o cinema soviético na primeira metade da década de 1920. Ao escrever sobre *A greve* e *Encouraçado Potemkin*, além de chamar a atenção para essa heroicização da massa, Eisenstein comentou o entusiasmo dramaturgico que o marcara dez anos antes ao perceber que o filme soviético, ao invés de seguir uma tradição burguesa, com personagens em seus dramas particulares, deveria buscar formas (novas) de espelhar a pulsão coletiva do povo contra um inimigo em comum:

Durante os últimos anos, uma grande revolução tem-se verificado no cinema soviético. Essa revolução é, primeiro e antes de tudo, ideológica e temática. O auge da realização do cinema mudo foi obtido sob o amplamente difundido *slogan* da massa, o “herói da massa” e métodos de representação cinematográfica diretamente derivados dele, rejeitando conceitos estritamente dramaturgicos em favor da epopéia e do lirismo, com protagonistas típicos e episódicos no lugar de heróis individuais; e em consequência disto tornou-se inevitável o uso do princípio de montagem como um princípio-guia de expressividade do cinema²⁶².

Falar que Leon Hirszman exercitou as teorias e o estilo eisensteiniano em *Pedreira de São Diogo* é estabelecer uma aproximação com os primeiros longas-metragens que Eisenstein realizou. No filme de Hirszman há pouco espaço para as manifestações de sentimento individual e o coletivo epopéico substitui os poucos momentos em que o drama particular deseja aflorar. Quando o personagem de Chico de Assis escala a pedreira com o objetivo de avisar a população do morro sobre a carga de dinamite que pode matá-los, encontra uma bela moça interpretada por Glaucê Rocha. Entre o barulho das britadeiras e máquinas que quebram as pedras, os dois iniciam um rápido flerte, uma troca de olhares que se perde na obrigação de resolver o impasse gerado pelo ambicioso gerente do capitalismo. Não há tempo fílmico para o indivíduo, pois é a massa quem dinamiza a ação, é a massa, na fina mistura do drama coletivo entre os trabalhadores e os moradores do morro, quem resolverá o problema em pauta.

²⁶¹ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002, p. 24.

²⁶² EISENSTEIN, Sergei. *op. cit.*

Mais do que observar a apropriação e a releitura desses aspectos da experiência cinematográfica do jovem Eisenstein pelo jovem Hirszman, é possível perceber como os enredos de *A greve* e *Encouraçado Potemkin* foram inspirações fundamentais para que o cineasta brasileiro realizasse *Pedreira de São Diogo*. Mais do que proclamar a organização da coletividade popular como forma ideal de militância política²⁶³, os três filmes se aventuram em uma estrutura narrativa bastante parecida. Com traços epopéicos, de exaltação das ações gloriosas de um povo que busca escapar da opressão, *A greve* apresenta ao espectador a história de alguns operários que, após o suicídio de um colega, injustamente acusado de roubo, paralisam os trabalhos e se rebelam contra os maus-tratos na esfera de trabalho. A ordem narrativa dos acontecimentos no primeiro longa-metragem de Eisenstein permite vislumbrar a utilização de uma composição dramática que se repetirá em *Pedreira de São Diogo*: um segmento inicial que observa os operários em seu cotidiano (e se mobilizando politicamente contra a autoridade); uma segunda sequência que demonstra a opressão sofrida na esfera do trabalho (cujo ápice é o suicídio); uma terceira na qual a massa se revolta contra os abusos, desencadeando os conflitos de classe que se sustentarão até os momentos finais do filme; uma quarta na qual a autoridade reforça sua posição de liderança (quando os cossacos reprimem a greve); e o êxtase derradeiro, quando a massa é triunfal e Eisenstein celebra suas conquistas.

Com variações, *Encouraçado Potemkin* se sustenta sobre uma estrutura narrativa e cronológica muito próxima de *A greve*: um primeiro segmento quando somos apresentados ao dia-a-dia dos marinheiros do encouraçado, que começam a se incomodar com os abusos cometidos por seus comandantes; uma segunda sequência que expõe a opressão até o limite (da negação de comer a carne tomada pelos vermes até a cena em que o almirante do navio decide fuzilar os marinheiros que se posicionaram contra a hierarquia); uma terceira na qual a tripulação se amotina, conquista o encouraçado e um dos líderes do movimento é assassinado (logo depois erigido como mártir pela população de Odessa); uma quarta em que os cossacos reprimem a manifestação popular e assassinam o povo que, da escadaria, acena a favor do motim; e o final, quando a revolta da marujada se torna vitoriosa²⁶⁴.

²⁶³ Eisenstein inicia *A greve* com a seguinte citação de Lênin, de 1907: “O poder da classe trabalhadora está na organização. Sem a organização das massas, o proletário não é nada. Organizado, é tudo. Estar organizado significa união de ação, a unidade da atividade prática”.

²⁶⁴ Para uma análise de Eisenstein sobre *Encouraçado Potemkin*, consultar EISENSTEIN, Sergei. *op. cit.*, p. 141 – 162.

E é curioso observar como o jovem Leon Hirszman estabeleceu um diálogo com essa narrativa eisensteiniana em *Pedreira de São Diogo*: um segmento inicial, em que o cotidiano dos quebradores de pedra nos é apresentado; uma segunda sequência em que a opressão adquire contornos mais dramáticos (a decisão do gerente em explodir uma carga excessiva de dinamite pode derrubar os barracos que se instalaram na beira da pedreira); uma terceira na qual os trabalhadores se reúnem, decidem avisar os favelados sobre o perigo e contam com ajuda do povo para resolver o impasse; uma quarta em que, momentos antes da explosão, o gerente reafirma sua decisão que pode terminar em tragédia; e o final, quando a massa organizada triunfa.

Essa aproximação com a experiência eisensteiniana não significou para Leon Hirszman um simples curvar-se passivo a um modelo estrangeiro de cinema. Consciente de sua escolha, sem dúvida autoral, o cineasta brasileiro vislumbrou a possibilidade de utilizar uma linguagem cinematográfica que fosse expressão dos anseios políticos de jovens ideologicamente vinculados ao comunismo. A Revolução Russa de 1917, momento histórico que se encontra na gênese dos primeiros filmes de Eisenstein, foi para os integrantes do CPC uma experiência inspiradora a ser reproduzida em solo nacional²⁶⁵. Não parecia má idéia, portanto, a utilização de uma experiência estética contenedora de uma dimensão política tão apropriada.

Hirszman, entretanto, mais do que uma simples cópia de *A greve* ou *Encouraçado Potemkin*, realizou uma releitura da proposta eisensteiniana ao inserir criativamente, em *Pedreira de São Diogo*, aspectos típicos da cultura brasileira. Há um toque singular do cineasta que se revela a partir da consciência artística e política de que o encontro entre registros ficcionais e documentais pode revelar criticamente, como fizera Marcos Farias em *Um favelado*, a imagem das classes populares. Ao praticar a estética do nacional-popular, como se propunham a fazer o CPC e o Cinema Novo, Hirszman se posicionou como agente revelador de um povo socialmente marginalizado, mas também pouco presente, como representação política, no cinema brasileiro de até então. Nas sequências em que a personagem interpretada por Glauce Rocha corre na tentativa de convencer os moradores do morro a impedir a explosão da pedreira, o espectador se depara com as tomadas documentais de homens, mulheres e crianças realmente favelados.

²⁶⁵ Vários integrantes do CPC citam, em entrevistas, a Revolução Russa como fonte inspiradora para o engajamento político no início da década de 1960. Para ter acesso aos depoimentos, consultar

Apesar do tom universalista de *Pedreira de São Diogo*, é possível perceber como Hirszman, em sua proposta de releitura, procurou se apropriar do modelo soviético sem perder de vista outros aspectos artísticos caros à militância de sua geração. É o caso do samba, encarado como expressão da originalidade musical brasileira, incorporado ao filme como representação de um povo lutador; ou os *contre-plongées* utilizados para exaltar os trabalhadores, singulares em relação aos enquadramentos de Eisenstein, pois nesse episódio de *Cinco vezes favela* o corpo masculino adquire uma aclimação tropical, uma sensualidade heróica, inexistente na experiência soviética²⁶⁶.

Hirszman estava tão fascinado pela direção de Eisenstein que chegou a estudar minuciosamente a forma como o cineasta decupava seus filmes²⁶⁷. A experiência estética das duas primeiras partes de *Encouraçado Potemkin*, nomeadas “Homens e vermes” e “Todos ao tombadilho!”, é fundamental para compreender as opções de linguagem utilizadas em *Pedreira de São Diogo*.

Eisenstein, para ressaltar a “força de trabalho” como mecanismo de luta política contra a opressão da sociedade czarista, realizou em seu longa-metragem uma montagem na qual o plano médio de um marinheiro é sucedido por um plano aproximado do mesmo personagem a destacar seu instrumento de trabalho. Essa dinâmica ideológica entre sujeito e objeto reaparece idêntica no episódio realizado por Hirszman: quando o personagem de Chico de Assis se prepara para acender o pavio da dinamite, um plano detalhe de seu braço segurando uma tocha enfatiza sua condição de massa trabalhadora.

O diálogo estético minucioso não se limita a esse exemplo. Há que se observar a recorrência, nos dois filmes, de primeiros planos a registrarem os rostos das camadas populares e os rostos dos opressores. Dotando os personagens de maior expressividade dramática, ambos os cineastas optaram por utilizar um enquadramento aproximado

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

²⁶⁶ Caderno de imagens 2, nº6.

²⁶⁷ Em entrevista para Alex Viany, em 1982, Leon diria: “Quando vi o *Potemkin*, aos 18 anos, fiquei louco. Acreditei que estava diante do Renascimento. De um Renascimento moderno, político, revolucionário. Eisenstein era um diretor que tinha a capacidade de comover as pessoas (...) a montagem era interpretada por ele como a totalidade das coisas. Não era apenas o problema da edição do filme, era a montagem do espetáculo. A composição era a montagem, a direção dos olhares era a montagem. Tudo isso era novo. A idéia da montagem intelectual me fascinava. Meu primeiro filme (*Pedreira de São Diogo*) é uma homenagem à teoria de Eisenstein. Na época eu queria realizar um filme em que pudesse aplicar as teorias de Eisenstein, que as defendesse. Eu era um porta-voz, um defensor das idéias teóricas dele”.

responsável por realçar, ao limite, o conflito existente entre as diferentes classes sociais. O confronto hierárquico intensificado a partir de uma montagem em choque das faces do almirante do encouraçado e da massa insurgente, no momento em que os marinheiros se amotinam contra os abusos, está presente em *Pedreira de São Diogo*, como opção de linguagem, quando o gerente capitalista, isolado após a manifestação dos favelados, tem seu rosto confrontado com os de Chico de Assis e de Glauce Rocha. Resultado da mobilização popular, forma-se um triângulo imaginário entre os sorrisos radiantes dos favelados e o sorriso amarelado de quem acaba de ver sua autoridade contestada²⁶⁸.

Neste jogo, com pitadas eisensteinianas de representação da luta entre as classes, Hirszman intencionou propor um caminho ideal de militância para a organização política das massas. Após o gerente ordenar o aumento da carga de explosão, os trabalhadores se aglomeram para debater qual a melhor forma de evitar a tragédia. A primeira sugestão, desesperada, é a imediata interrupção do trabalho. Solução urgente, aparentemente a mais adequada, é logo descartada pelo personagem de Chico de Assis, sujeito que detém, entre aqueles homens, uma consciência maior das relações de poder no mundo capitalista. Ele sabe que uma simples paralisação seria ineficaz para resolver o problema, com o risco de todos perderem o emprego e que, no dia seguinte, um novo grupo de trabalhadores contratados obedeceria às ordens de explodir a pedreira. Hirszman não parecia convencido de que a classe operária, sozinha, seria capaz de sustentar uma greve política²⁶⁹.

A segunda solução, sugerida pelo protagonista, é logo aceita pelos demais. Já que os trabalhadores ainda não possuem força política suficiente para a paralisação, é preciso unificar a ação dos proletários com a ação dos moradores dos barracos (todos impulsionados pela câmera de um militante de origem burguesa). Há em *Pedreira de São Diogo*, decerto um reflexo das concepções políticas do Partido Comunista Brasileiro, a celebração de uma frente única capaz de lutar contra a opressão capitalista. A própria câmera de Hirszman, que durante quase todo o filme se mantém estática ou se movimenta educadamente, em *travellings* suaves, assume uma postura mais inquieta quando Chico de Assis anuncia sua proposta: de repente os movimentos se tornam

²⁶⁸ Caderno de imagens 2, nº7.

²⁶⁹ Na peça cepecista *A vez da recusa*, de autoria de Carlos Estevam Martins, encontramos uma discussão parecida sobre a greve política. A certa altura, o protagonista – um estudante engajado – se questiona se o povo já estaria mobilizado a ponto de sustentar uma greve cujo objetivo não fosse apenas o aumento salarial ou a obtenção de melhores condições de trabalho.

abruptos, filmagem na mão, e parecem prever a agitação popular. Nestes poucos segundos Hirszman se afasta da rígida estrutura à Eisenstein para arriscar uma câmera mais leve, menos formal, que improvisa registrar o grupo de trabalhadores.

A união da frente única funcionará como dramaturgia fílmica. Após a personagem de Glauce Rocha convocar os favelados, eles efetivamente se organizarão para evitar o infortúnio. O som das britadeiras, que predominava no episódio, é substituído pela percussão de um samba quando o povo irrompe na beirada da pedreira. O gênero musical, tão reverenciado pelos artistas integrantes do CPC, anuncia a paralisação das máquinas e a vitória coletiva contra os valores de uma burguesia predatória. *Pedreira de São Diogo* termina com Hirszman elogiando os militantes em sua capacidade de operar transformações na sociedade: além da comemoração farsista promovida pelos trabalhadores, enquanto caminha cambaleante o gerente, há uma seqüência dedicada a retratar o povo, comemorando a vitória, em composições que lembram vagamente fotografias familiares. Este povo – esta grande nação – é uma imensa família.

***Zé da Cachorra* e o elogio ao sacrifício como forma de militância**

Enquanto Leon Hirszman, em *Pedreira de São Diogo*, defende a mobilização coletiva como forma de solucionar a exploração do povo, Miguel Borges apresenta, em *Zé da Cachorra*, uma proposta individual de engajamento que, mesmo sem a mínima organização política, é considerada melhor opção do que certas propostas moderadas que os favelados por vezes assumem em relação às classes mais favorecidas: quando arrebenta o choque entre os interesses capitalistas/imperialistas e os interesses do povo, o último não deveria assumir um ponto de vista parcial e moderado, permitindo soluções pacíficas que, no fundo, são travestidas de uma unilateralidade que continua a prejudicá-lo. É preciso radicalizar!

No episódio dirigido por Miguel Borges, uma família desabrigada, dona apenas de um carrinho de madeira, chega ao morro em busca de moradia. Informados da impossibilidade de permanecerem naquela favela, afinal o único barraco disponível é aquele onde o grileiro deposita suas ferramentas, teriam partido não fosse a intervenção de Zé da Cachorra, sujeito que, desde sua apresentação, reverbera a idéia de que a favela é, por direito, de quem nela vive. Sua entrada em cena, com múltiplos enquadramentos em primeiro plano a mostrar os diferentes lados de seu rosto, revela ao espectador um

comportamento novo da câmera, uma predisposição do dispositivo cinematográfico a agitar-se: trata-se de Zé da Cachorra, uma liderança radical do morro que merece um tratamento diferenciado²⁷⁰.

Após conduzir a família a seus novos aposentos, o protagonista esclarece sua ordem para a vizinhança: a partir de agora, independentemente das pressões externas, o barraco voltava a ser posse definitiva da comunidade. O grileiro que procurasse outro lugar para aplicar seus golpes. Os vizinhos, entretanto, temerosos das conseqüências de tal posição sobre suas vidas, decidem participar de um encontro com o capitalista, representado como um sujeito gordo que, entre baforadas de charuto, promove orgias com garotas de programa.

O espectador nota, neste encontro entre culturas caricaturizadas, o esforço de Miguel Borges em construir uma cena didática para evidenciar o confronto entre as classes sociais. De um lado, a comitiva do morro aparece vestida em paletós, sempre preocupada em expressar respeito hierárquico por aquele que os explora. Quando balançam a cabeça em sinal positivo agem como se estivessem hipnotizados pela presença do grileiro, como se o universo do outro, requintado pela luxúria dos vícios burgueses e pelo alto som da vitrola, os impedisse de falar, comandasse suas vontades e ações.

Do outro lado, o grileiro, dotado de uma repugnância “natural”, pouco se importa com o destino da família sem lar. Seu universo é o do dinheiro, da diversão, dos vícios e do jazz; da cultura importada em oposição ao samba que predomina nas imagens do morro. Fumando charuto e mais interessado no mundanismo que o aguarda, nas mulheres sensuais a invadir a montagem para continuamente perturbar a reunião, o grileiro logo despacha o grupo de marginalizados com a garantia de que, em poucos dias, eles conseguiriam desocupar o barraco das ferramentas.

É curioso notar como a representação de Miguel Borges sobre esse universo burguês é dotado de uma desconfiança que beira certo moralismo político radical. A apresentação do grileiro, momentos antes da comitiva de favelados ser recrutada, está em oposição direta à mobilização dos favelados para garantir a permanência da família no morro: das pernas que correm em direção ao barraco de ferramentas com a finalidade de desocupá-lo há um corte seco que nos introduz o burguês aos beijos com sua amante. As cenas no interior da casa são recheadas de sensualidade e de perversão: todos fumam

²⁷⁰ Caderno de imagens 2, nº8.

cigarro americano, vestem roupões ou biquínis, degustam bebidas e ouvem jazz. Uma mulata, acomodada no sofá enquanto lê o jornal, é demoradamente observada pela câmera a deslizar sobre suas pernas desnudas e seu corpo com o objetivo de reter, no espectador, a imagem de uma burguesia atrelada à sexualidade.

Há uma insistência em mostrar os motivos do prazer com o objetivo de criticar negativamente a posição da burguesia perante o mundo: enquanto no morro os favelados estão desempregados e passam fome, moram em barracos improvisados e não possuem condições adequadas de existência, na casa do grileiro a festa e a fartura fazem parte do cotidiano. Miguel Borges reserva ao capitalista caricatural o mundo dos prazeres, do consumo, do ócio e da alienação para estabelecer uma separação maniqueísta entre o lado bom, da favela, e o lado ruim, da satisfação do corpo e da falta de compromisso político²⁷¹.

Essa oposição didática, presente em quase todos os episódios de *Cinco vezes favela*, encerra, entretanto, um grave moralismo político advindo do olhar preconceituoso de um intelectual radical, de origem burguesa, sobre o povo. Aos favelados está reservado apenas o universo do trabalho, da penúria e da ascese política. Com exceção de *Escola de Samba, alegria de viver*, de Cacá Diegues, o povo não merece se divertir em *Cinco vezes favela*, pois é obrigado a utilizar seu tempo para sobreviver e se mobilizar contra os abusos que sofre. A sexualidade e o mundanismo são um direito de quem possui capital.

Zé da cachorra opõe radicalmente (e esquematicamente) o mundo em classe burguesa e classe proletária, sendo que os últimos nunca escaparão da exploração enquanto adotarem uma posição moderada perante os primeiros. Consciente de que o diálogo com a elite é impossível, Zé da Cachorra não aceita a resolução da comitiva em desocupar o espaço do grileiro. Quando o pai da família, esgotado com as disputas, senta no chão desanimado, desistindo de lutar pela posse do barraco, fervilha mais ainda o sangue do protagonista. Mesmo com os pedidos lamuriosos dos demais favelados, Zé decide expulsar imediatamente a família, impedindo que fiquem mais alguns dias morando no morro até encontrarem uma nova residência.

Para o herói consciente da dinâmica entre as classes, é preciso criar na massa um sentimento de raiva em relação a quem os subjuga. É preciso que o povo não tema mais a elite, mesmo que isso signifique abandonar uma família passando dificuldades ou

²⁷¹ Caderno de imagens 2, nº9.

transportar o medo dos favelados da figura do grileiro para a figura de Zé da Cachorra. Trata-se de um sacrifício. O autoritarismo do líder popular é considerado, no filme, um projeto válido, coerente com as necessidades dos pobres e capaz de conscientizar politicamente a massa. No momento em que o protagonista se enerva com os brados da vizinhança, quando a câmera capta alguns punhos cerrados a tremular no ar, é seu grito que reverbera pela favela, emudecendo a agitação contra sua decisão em expulsar os miseráveis. De modo metafórico, é pelo medo que seria dado o primeiro passo para a união de uma classe em torno de um projeto político de emancipação.

Zé da Cachorra é o episódio mais polêmico de *Cinco vezes favela*. Também há, nos demais, a forte influência do didatismo marxista ortodoxo da década de 1960, com uma visão instrumental do mundo que simplifica as relações humanas e oculta as contradições típicas da sociedade brasileira. Esquematismo que permite a construção caricatural de todos os personagens e a separação destoante entre o mundo dos vícios (exterior à favela) e o mundo das virtudes (no qual se concentra o homem com o potencial revolucionário por excelência). Entretanto, somente em *Zé da Cachorra* o povo é completamente destituído de suas vontades para assumir, forçosamente, a decisão autoritária corroborada (e criada) por um artista-intelectual do CPC (Miguel Borges) que vê o próprio reflexo espelhado no protagonista de seu filme.

O heróico Zé da Cachorra, um dos poucos protagonistas de *Cinco vezes favela* a receber nome próprio, é a incorporação do projeto mais autoritário dos intelectuais de classe média da década de 1960: é preciso conduzir, a qualquer custo, a massa alienada. Zé é um personagem que não faz parte do morro. Seu radicalismo é perverso e sua forma de atuação, mais do que promover a união entre os favelados, promove seu silenciamento. No episódio de Miguel Borges, os habitantes da favela são oprimidos tanto pelo capitalista bonachão quanto pelo líder comunitário, evidenciando um dos limites do contra-plongée como recurso cinematográfico (e militante) para transparecer a autoridade de um personagem: a mesma técnica capaz de agigantar a figura do grileiro em sua casa para demonstrar como ele explora o povo (em contraposição à comitiva de favelados, sempre submissa, retratada em plongée); é também capaz de agigantar Zé da Cachorra. Não para celebrá-lo, como provavelmente intencionava o diretor do filme, mas também para mostrar como ele oprime e cala a voz popular²⁷².

²⁷² Caderno de imagens 2, nº10.

Escola de samba, alegria de viver: a desconfiança da militância cepecista no morro carioca

Parte significativa da dramaturgia cepecista, mais do que ser arquitetada a partir de um projeto ideológico de engajamento, foi concebida para retratar e elogiar o papel social do militante de esquerda na década de 1960. Na crença de que a arte poderia articular uma ação política de vanguarda, popular e nacional, capaz de operar mudanças radicais na estrutura de um país em crise, marcado pelo subdesenvolvimento, os integrantes do CPC idealizaram uma série de produções teatrais e cinematográficas voltadas para a ação e para a conscientização das massas oprimidas.

Com o desejo de lutar contra uma estrutura social de privilégios para a elite econômica, exercitaram uma dramaturgia em que o militante foi visto como fundamental para a condução da História²⁷³. Seria sua responsabilidade liderar os camponeses e operários em um projeto destinado a terminar com os conflitos de classe e promover uma teleologia em que o homem não mais se posiciona como inferior ou superior ao próprio homem. No *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, documento redigido por Carlos Estevam Martins, o artista de esquerda adquiria dimensões heróicas e romantizadas. Consciente de seu papel, ele seria capaz de assumir uma ascese ideológica na qual deixaria de lado quaisquer pretensões artísticas para assumir um modelo de linguagem, didático, que melhor se comunicasse com o povo.

Essa “dramaturgia do militante”, em um auto-elogio programático ao engajamento, é claramente perceptível nos filmes *Pedreira de São Diogo* e *Zé da Cachorra*, em que a solução ideal para o morro carioca (e por extensão, para o próprio país) depende da atuação de homens politizados. Entre os cepecistas, entretanto, a celebração do militante não se restringiu ao cinema: no *Auto dos noventa e nove por cento*, peça escrita por diversos autores, ao contestar a instituição universitária no Brasil, que de tão restrita possibilitava que apenas um por cento do país - a elite econômica -, frequentasse os estudos; o CPC tece louvores ao movimento estudantil, força revolucionária capaz de assumir um programa de ações para a reforma do ensino acadêmico.

Se as cenas iniciais da peça recuperam momentos históricos do país com a finalidade de ironizar a nossa sociedade, dividida em classes e fundada sob um sistema

²⁷³ Em diversos textos publicados pela esquerda no início da década de 1960 encontramos certa predisposição teleológica. Havia a crença em uma História que caminhava em direção ao Comunismo e a

de privilégios, a partir do momento em que um professor deixa seu sarcófago para dar aulas e sentencia que “a diferença entre suicídio e homicídio é uma questão de pontaria”, o público é apresentado a uma universidade que, além de reduto de poucos, é representante de um pensamento arcaico, defensor de um ensino distanciado da realidade social e a ignorar o senso crítico e a modernidade. É contra esse conjunto de valores que se insurge o personagem principal do enredo, um combativo estudante que adquire consciência política após breve experiência em uma greve operária.

Com narrativa didática, que bipolariza o mundo entre o lado correto (do jovem engajado) e o lado errado (da instituição e da congregação acadêmica), o *Auto dos noventa e nove por cento* representa, dentro do CPC, um exemplo de dramaturgia para a agitação e a propaganda política imediata. Ao exporem os processos de tomada de consciência e de ação, os autores encontram, no estudante de esquerda, um caminho para solucionar a crise ideológica (e moral) que enfrentam as universidades por volta de 1962.

O militante é um personagem heróico, predestinado a romper com a estrutura social injusta e que não possui dúvidas em relação ao seu papel histórico. Sem contradições ou sentimentos ambíguos, é quase sobre-humano e carrega nas costas a virtude de um mundo corrompido. Seu gigantismo arrebenta dramaturgicamente nas ironias finas e exageradas, na demonstração de sabedoria e nas cenas em que encara diretamente o inimigo – os velhos e ultrapassados professores – para discursar a favor de uma reforma radical e “verdadeira”. Em torno do militante há um idealismo e uma esperança tão grandes que impedem qualquer percepção mais crítica sobre o papel do engajamento estudantil na sociedade.

A *vez da recusa*, peça escrita por Carlos Estevam Martins, autor do *Manifesto do CPC*, repete essa mesma idealização. No enredo, que preserva aquela separação do mundo em posição verdadeira (estudantes e trabalhadores) e posição falsa (governo, diretor da faculdade, pais burgueses e aluno pelego), o engajamento estudantil se encontra dividido entre duas possibilidades de ação: ou continua a atuar apenas nos limites da esfera universitária, situação presente no *Auto dos noventa e nove por cento*, ou se une ao proletariado urbano com a intenção de formar uma vanguarda política mais mobilizadora e que fosse expressão das necessidades gerais do povo.

defesa de um militante capaz de acelerar esse processo. Tal visão é perceptível no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*.

O problema é que essa passagem do combate específico para um mais amplo pode provocar dissidências dentro do movimento. Há um impasse entre prosseguir a greve na faculdade porque um dos estudantes foi reprovado injustamente ou aderir à greve dos estivadores, que finalmente haviam paralisado suas atividades não apenas para obter melhores salários, mas para exercerem pressão política sobre o governo brasileiro. Há na peça um princípio que se impõe ao intelectual engajado: consciente dos processos de luta entre as classes, ele não deve seguir o caminho que satisfaça apenas seus impulsos pessoais. Apesar da difícil escolha, deve ignorar o fato de que poderá ser expulso da faculdade para assumir uma posição de liderança dentro da vanguarda do povo: um sacrifício pequeno dado que o futuro da nação estava em jogo.

É uma dramaturgia de imposições. Há uma ascese que parece natural ao militante de esquerda: a personagem Teresa, menor de idade e filha de um empresário, deve optar entre o engajamento ou o compromisso com o namorado, um aluno moderado que acredita em soluções pacíficas para os conflitos sociais. Jorge, presidente da Associação Brasileira de Estudantes, precisa escolher entre uma política de gabinete ou a liderança real das massas, sem lugar para a satisfação de pretensões profissionais. E o próprio público tem a sua obrigação: acreditar na pedagogia artística, abandonar a passividade perante a vida e partir com urgência para o ativismo.

Em oposição aos personagens afligidos pela dúvida e que precisam abdicar de seus próprios desejos, a peça apresenta, como a apoteose do militante ideal, o jovem Rogério, sujeito sem contradições ou desvios de sentimentalismo. Presidente de um diretório acadêmico, ele é a personificação da coerência política e da perfeição intelectual. Sua atuação é magnífica. É ele quem força Teresa e Jorge a continuarem na greve com os trabalhadores, quem soluciona o impasse do movimento estudantil e quem estabelece um contato fundamental com o sindicato dos portuários.

Com a prisão da diretoria desse sindicato durante a paralisação operária e com a pressão para que o trabalho volte ao normal, é Rogério quem desafia a polícia e mobiliza a luta popular. Trancado na sede da Associação Brasileira de Estudantes com apenas cinco colegas, ele implanta na imprensa a falsa notícia de que a greve persiste e ganha força, já que naquele prédio estariam reunidos centenas de universitários e operários preparados para enfrentar, até o fim, as pressões impostas pelo governo e pela iniciativa privada. Constrói-se uma farsa inteligente que manobra a opinião pública, agita as massas e faz acreditar na existência de uma poderosa frente única da esquerda

contra a opressão. A sagacidade de Rogério faz dele um líder ideal para a condução do povo e para a formação de uma vanguarda política junto aos proletariados.

Assim como no *Auto dos noventa e nove por cento*, o público encara mais um texto teatral em que o retrato do militante continua borrado pelo excesso de idealismo. Novamente o engajamento de esquerda – com traços nacionalistas – é encarado como o único remédio existente para nossos males sociais, o que impede uma visão minimamente crítica sobre o papel do movimento estudantil.

Das produções artísticas do CPC, entretanto, nem todas adotaram essa postura elogiosa perante o militante. Com direção de Cacá Diegues, *Escola de samba, alegria de viver*, um dos episódios do longa-metragem *Cinco vezes favela*, retrata os conflitos ideológicos de um casal que divide o barraco em um morro carioca. Gazaneu, presidente de escola de samba, dedica seu tempo a conseguir dinheiro para o desfile de carnaval, a preparar as fantasias dos passistas, construir instrumentos musicais de percussão, criar uma letra de samba e dirigir os ensaios gerais da agremiação. Dalva, integrante de um suposto sindicato, prefere se engajar politicamente, distribuindo folhetos e desenhando cartazes para a conscientização dos trabalhadores. São personagens que espelham universos predestinados a se desencontrarem: no filme, a diversão popular não faz parte do cotidiano da militância política²⁷⁴.

E é radical a separação que encontramos no morro cinematográfico de Cacá Diegues. Dalva é uma personagem exilada que, apesar de morar na favela, interage minimamente com o povo. Nos poucos momentos em que a câmera resolve acompanhá-la, ou ela está em choque com a comunidade, ou se encontra isolada dos principais acontecimentos cotidianos. Sua apresentação ao espectador, no início do filme, deixa clara essa predisposição: as passistas da escola, ao avistarem Dalva carregando os folhetos de propaganda, resolvem provocá-la. Por ordem de um dos diretores da agremiação, as mulatas começam a dançar em torno dela para impedir sua passagem e deixá-la assustada. O recado é finalmente dado quando vai ao chão o material que a militante carregava: na favela, não há espaço para o engajamento político ou o sindicalismo.

Há um preconceito que desterra a personagem e seu isolamento é ressaltado pela montagem cinematográfica. De um lado se agita a cultura carnavalesca, com a presença de pessoas empenhadas em preparar a escola para o desfile, e de outro há uma

²⁷⁴ Do mesmo modo que a diversão, em *Um favelado*, é reservada apenas aos detentores de capital.

impassível Dalva, que a câmera insiste em capturar solitária, como se não pertencesse ao ambiente em que circula. Nas cenas finais, a militante perde importância dramática dentro do enredo para se tornar uma simples observadora dos fatos: há um povo fantasiado que aguarda ansioso a ordem de seu presidente para descer o morro; há o próprio presidente, que unido aos diretores da agremiação, tenta resolver um impasse com integrantes de uma escola rival; e há Dalva, distante daquele cotidiano e imersa em preocupações políticas que não são corporificadas pelo filme.

Já Gazaneu é interação. Coroado com a presidência da escola, é respeitado entre os moradores da favela, que durante os preparativos do desfile o procuram constantemente para a execução das tarefas. É um povo que pede para ser conduzido e sabe retribuir quem se esforça para ajudá-lo em seus anseios; que deseja pular carnaval e reconhece a dedicação de Gazaneu, preocupado em organizar o trabalho da comunidade e conseguir fundos para a festividade. Por isso, dificilmente ele está desacompanhado no decorrer do filme. Há uma coletividade que se afasta da militância política por preferir a diversão carnavalesca e segue seu líder inclusive nos momentos difíceis: quando os sambistas rivais ateião fogo na bandeira, tecida após um custoso empréstimo, o espectador observa o desânimo geral dos passistas. Desânimo que somente será revertido com as palavras emocionadas de um Gazaneu machucado pelos socos que acabara de levar.

Embora Dalva e Gazaneu não possuam dúvidas em relação a qual dos dois universos culturais pertencem, repetindo a mesma fórmula das peças anteriores, em que os personagens principais não são “acometidos pela doença” da ambigüidade e da contradição, *Escola de samba* introduz um terceiro elemento, rapaz misterioso e emudecido que, observador atento e oculto do confronto entre diversão e política, não opta claramente nem por um lado e nem pelo outro. Espelho do espectador, ele é o único que acompanha todos os conflitos do morro, incluindo o drama ideológico-pessoal do casal que, entre quatro paredes, acusa-se e briga pela posse do barraco em que mora.

O rapaz é um personagem em transformação. Ele inicia o filme como um dos favelados que ajuda a atormentar Dalva por sua militância. Bastante envolvido com os preparativos do carnaval, festeja a votação que elege Gazaneu como novo presidente da escola, ajuda a agremiação a se organizar e se chateia quando percebe que o casal pode se dissolver em decorrência dos diferentes ideais que defende. Quando ele parece finalmente optar pelo lado da diversão popular, desiste do desfile após presenciar a

briga entre favelados rivais, o fogo que consome a bandeira e a queimadura que um dos companheiros sofre no rosto. Em um ato simbólico, sobe apressadamente o morro e arranca a sua fantasia, desaparecendo entre os barracos construídos pela população local.

Se nossa leitura de *Escola de Samba* levasse em consideração apenas as teorias do primeiro presidente do CPC, Carlos Estevam Martins, roteirista do filme e autor do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, no qual se descarta como falsa a “arte popular”, incluindo o carnaval, poderíamos concluir que o rapaz, ao largar sua fantasia e trocar um rápido olhar com Dalva, abdicou de uma diversão alienante para aderir à política, em um processo de conscientização. Se insistíssemos nessa direção, diríamos que *Escola de samba*, como as duas peças apresentadas acima, não estabelece críticas ao papel do militante e bipolariza didaticamente o mundo entre o caminho correto (do engajamento) e o caminho errado (das manifestações populares). Pararíamos então de escrever e exaltados com nossa descoberta fecharíamos assim o texto: o rapaz, agora consciente de que o carnaval aliena o povo, reconhece que na avenida os passistas desfilam a sua ignorância e sabe que lá no alto, na favela, se agita uma vanguarda pronta para promover a ruptura social.

Como um dos autores do roteiro de *Escola de Samba*, Carlos Estevam certamente gostaria de imprimir ao filme essa nossa falsa sentença, o alinhando à mesma dramaturgia do elogio militante que encontramos em sua peça *A vez da recusa*. Conforme visto no segundo capítulo, Estevam foi um dos principais defensores, dentro do CPC, da transformação da cultura popular em um artifício de conscientização política. Para ele, quando se tratava de produzir uma arte de agitprop, uma das estratégias que os artistas deveriam priorizar para se comunicar com as massas era a utilização de elementos do universo cultural do povo com o objetivo principal de transformá-los em mecanismos a serviço de uma ideologia. No artigo *A questão da cultura popular*, por exemplo, o sociólogo exemplificou sua proposta ao escrever, justamente, sobre a função da escola de samba: esta poderia ser apenas uma forma de divertimento e de alienação, quando dirigida apenas pelo povo, mas poderia se converter em instrumento político caso os cepecistas dela se apropriassem²⁷⁵.

Contrário a essa concepção de Carlos Estevam, o cineasta Cacá Diegues, diretor e também roteirista de *Escola de samba*, considerava que a cultura popular deveria ser

²⁷⁵ Esse artigo de Carlos Estevam foi analisado em detalhes nas páginas 106 a 108 dessa dissertação.

incorporada ao cinema não como peça de ideologia, esquematizada e simplificada para fazer parte de um projeto político, mas como manifestação diversa e original do povo. Durante uma entrevista para essa pesquisa, em março de 2006, Diegues comentou como esse choque entre duas posturas divergentes, reflexo dos confrontos entre CPC e Cinema Novo, marcou a realização de seu episódio em *Cinco vezes favela*:

A minha passagem pelo CPC durou apenas a produção do *Cinco vezes favela*. Foi uma passagem rápida porque começou a haver uma discussão interna entre um grupo que acreditava na cultura popular como inspiração para uma arte brasileira, independente, autoral, e outro que queria transformar a arte em um braço cultural e instrumentalizado da luta política. Eu fazia parte do primeiro grupo e, à medida que estreavam os filmes do Cinema Novo, esse conflito foi se agravando, a ponto da direção hegemônica do CPC – Carlos Estevam, Vianinha e Ferreira Gullar – começar a questionar o nosso cinema como pequeno-burguês e alienado. Eles defendiam a arte como um simples comércio. A radicalização foi aumentando e se tornou insuportável em *Cinco vezes favela*, onde os episódios do filme, de certo modo, reproduziam esse confronto interno. (...) O meu filme, que eu escrevi em parceria com o Carlos Estevam, infelizmente deve possuir essa tensão que você aponta, já que ele queria um roteiro com sua diretriz ideológica. Tanto que o Carlos Estevam esculhambou o filme quando este ficou pronto. Falou publicamente mal do *Escola de samba*. Criticou porque eu não teria contemplado a sua idéia de mostrar uma heroína militante no morro²⁷⁶.

Dessa tensão entre a postura de instrumentalização artística e política do carnaval e a postura de apreciação (e certo entusiasmo) por uma manifestação cultural autêntica do povo, nasceu um filme com dupla personalidade e que sofre, desde a concepção do roteiro, de um grave problema de identidade. Da confusão entre as posturas ideológicas de Carlos Estevam e Cacá Diegues, *Escola de samba* adquire contornos contraditórios que permitem enxergar, claramente, a desconfiança do cineasta perante a presença da militância cepecista na favela carioca: embora repita aspectos dramáticos do *Auto dos noventa e nove por cento* e de *A vez da recusa* ao preservar uma divisão bipolar do mundo e personagens principais sem contradições, o filme promove uma crítica, antes inexistente, ao papel do militante engajado. Ao invés de elogiar e engrandecer o sujeito histórico, capaz de ser porta-voz da vontade popular, *Escola de samba* não confia em Dalva como a solução para os dilemas do morro. Ela é pouco carismática, suas ações aparecem como externas ao cotidiano da favela e há uma dupla rejeição da personagem: do povo que não se sente nela representado e do próprio enredo que diminui sua importância narrativa conforme o filme avança para o final.

²⁷⁶ Entrevista de Carlos Diegues para o autor, março de 2006.

O isolamento de Dalva, salientado pelos enquadramentos da câmera, adquire um sentido crítico no filme de Diegues: há uma militância preconceituosa, que rejeita a originalidade da cultura popular, e comete, com isso, a imprudência de se distanciar das massas. Por outro lado, Gazaneu também não parece representar a liderança ideal para o morro. Embora conduza o povo em seus desejos imediatos e seja quase tratado como um herói com traços épicos, ele é responsável por uma série de atitudes que, ao invés de unir os moradores do morro, os divide cada vez mais. É a paixão extremada pelo carnaval que o impede de ter uma relação saudável com a companheira e que causa conflitos com o ex-presidente da escola e com integrantes de uma agremiação rival. Pelo samba e em nome do samba corre o sangue de favelados que estão na mesma situação de pobreza social. Talvez seja esse o misterioso motivo para a insatisfação do rapaz que abandona sua fantasia e desiste de desfilar.

É curioso notar que o samba é tratado de forma bastante ambígua em *Escola de samba*. O gênero musical, representação da organização política e popular em episódios como *Pedreira de São Diogo*, no qual a massa heróica é recebida ao som de instrumentos de percussão, é, por vezes, retratado por Diegues como fator de discórdia entre os favelados. Mais do que a agressão entre escolas rivais de carnaval, o som das cuícas e dos tamborins é utilizado como elemento dramático que anuncia a desavença entre personagens: no momento em que a diretoria do clube elege Gazaneu como o novo chefe da agremiação, é o samba quem retumba a insatisfação do antigo presidente; quando o casal rompe relações e discute pela posse do barraco em que vivem é novamente o samba que comanda a faixa sonora. Mais sutil é refletir sobre a música que os favelados compõem para o desfile de carnaval, uma ode aos tempos “memoráveis” do império, em uma demonstração de que o povo elogia o próprio processo histórico que o marginalizou: “Velho Rio. Boêmios pelas ruas cantando. Os poetas declamando nos majestosos salões imperiais”.

Entretanto, ao mesmo tempo em que Diegues vincula o samba a algumas cenas de confronto, sua câmera não deixa de ressaltar o entusiasmo que sente pelo carnaval como manifestação originária do povo. Na confusão ideológica entre assumir uma identidade cepecista ou cinemanovista, o que certamente contribuiu para as inúmeras imperfeições técnicas em *Escola de samba* - um filme muito mal dirigido, por vezes até incompreensível -, Cacá Diegues se afastou da exigência de indicar qual o lado correto e qual o errado do mundo, encontrando maior liberdade para apreciar e aceitar a cultura popular do morro. Ao invés de imagens a criticar negativamente o carnaval,

considerando-o uma alienação, o espectador depara com cenas documentais celebrativas que o convidam a conhecer os bastidores de uma escola de samba. Há um encanto humanista pela atmosfera da favela, por uma tradição musical que surge da organização do próprio povo: são os ensaios, o ritmo mambembe dos apitos, das caixinhas de fósforos e dos tamborins, os passistas e as mulatas que se fantasiam, o coro que faz vibrar o samba-enredo recém composto. O cineasta, distante do herói ideal de *A vez da recusa*, é humano, contraditório e capaz de contestar as diretrizes políticas do próprio parceiro de roteiro.

A RECEPÇÃO DE *CINCO VEZES FAVELA*, UM FILME DESCONFORTÁVEL

O ano de 1962 foi dos mais agitados para a história do cinema moderno no Brasil. A geração do Cinema Novo, essencialmente carioca e diplomada em bares e cineclubes, há anos procurava afirmar-se no cenário artístico brasileiro (e internacional) com a produção de longas-metragens. O núcleo principal do grupo era formado, desde a segunda metade da década de 1950, por jovens intelectuais deslumbrados com a reflexão cinematográfica e que, por vezes, além de publicar seus pensamentos em revistas e jornais, arriscaram-se na realização de seus primeiros curtas-metragens. Entre 1959 e 1961, com uma nova disposição estética e política para representar a cultura brasileira, surgiram filmes capazes não apenas de sacudir os brios da crítica especializada, mas de receber importantes prêmios em festivais internacionais. Produções como *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha; *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo Cesar Saraceni; e *Couro de gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade, anunciavam para 1962 a renovação do cinema nacional.

Uma renovação a nascer com o descrédito das “falidas” imagens idealizadas e folclorizadas da cultura à Vera Cruz; com o combate às alienadas chanchadas, donas do fiel gosto popular há cerca de três décadas; e com a tentativa de superar uma dependência econômica e cultural que “tomava” as salas de exibição com filmes norte-americanos e, de forma mais ampla, gerava uma cultura subdesenvolvida de costumes e representações simbólicas externas ao Brasil. Incomodava a caricatura criada por Hollywood ao visar, com Carmem Miranda, o homem latino-americano, mas aborrecia

também o estereótipo interno do cangaceiro transmutado em bandido de faroeste e do povo visto como eterno passista de comédias carnavalescas.

Banhado na política de contestação, o Cinema Novo desejava o rompimento. Jovens, a maioria de classe média, em um flerte mais do que sadio com a ideologia de esquerda, fomentavam um cinema como o de Nelson Pereira dos Santos em *Rio, 40 graus* (1954), reflexo da cultura e dos tipos nacionais, destinado à vida cotidiana, ao universo popular dessacralizado e um convite reflexivo para retirar da passividade o espectador. Havia uma renovação da experiência estética, nacional e popular, cujo horizonte ideal era a transformação do pensamento em *práxis* revolucionária: uma crítica social que nasceria imagem para se tornar compromisso de classe, ação para romper com os esquemas tradicionais de dominação.

No primeiro semestre de 1962, esse compromisso histórico geracional foi saudado por boa parte da intelectualidade brasileira como verdadeiramente possível. Com acentuadas expectativas a tomar jornais e revistas, críticos e entusiastas anunciaram naquele momento o devir de um cinema nacional “sério”. O Cinema Novo, há cerca de cinco anos uma rebeldia baiana e carioca, saíria de um saudável compromisso amador com o pensamento moderno e com a realidade para se tornar escola artística capaz de ganhar o mundo. Aos berros, a imprensa - especialmente aquela com tendências à esquerda - previa um salto qualitativo capaz de agradar o público e tecnicamente igualar nossos filmes ao que de melhor era produzido no cenário internacional.

A empolgação aumentou consideravelmente nos primeiros meses daquele ano. Galã de chanchadas e diretor de uma comédia com ares críticos²⁷⁷, Anselmo Duarte era uma das grandes sensações do momento. Além de representar o sujeito que abandonou o universo da alienação carnavalesca para aderir de forma latente aos rumos do Cinema Novo - tornando-se momentaneamente atraente para boa parcela da juventude -, seu recente longa-metragem era anunciado como a primeira obra madura do movimento. Ao contar, com virtuosismo estético, o destino de um fiel impedido de cumprir, na igreja, a promessa feita em um terreiro de Candomblé a Santa Bárbara, *O pagador de promessas* foi considerado um marco divisório na trajetória de nosso cinema: sucesso de bilheteria, confirmava a disposição do público a acompanhar filmes voltados para o universo do

²⁷⁷ O filme *Absolutamente certo*, de 1957.

povo e, premiado com a palma de ouro no Festival de Cannes, mostrava ao mundo a qualidade do cineasta brasileiro.

Alex Viany, um dos principais incentivadores do cinema moderno político no Brasil, escreveu embevecido sobre esse ano de grandes expectativas:

Fala-se em Cinema Novo. Jovens quase imberbes invadem os laboratórios com cópiões de seus primeiros filmes, manifestam-se vocações inesperadas, há um irresistível estado de euforia nos arraiais do cinema brasileiro. E, fora, até os mais empedernidos descrentes rendem-se ante a esplêndida evidência de *O pagador de promessas* e *Os cafajestes*, dois filmes realmente de alto nível internacional (...) em 1962, pela primeira vez, o Brasil estará presente em todos os festivais internacionais de cinema. Até aqui, a dificuldade era encontrar filmes que não envergonhassem o país no exterior. Este ano, para selecionar o representante do Brasil em Cannes, uma comissão (Itamarati, Geicine, críticos) teve de escolher um dentre três filmes²⁷⁸.

Neste artigo, em que se percebe a afetuosa e nada sutil disposição de Alex Viany em se tornar pai orgulhoso do Cinema Novo, o crítico se esforça em apresentar, ao leitor, quem são os responsáveis pela renovação do filme brasileiro. Além do destaque a Anselmo Duarte e Ruy Guerra, autor de *Os cafajestes*, outro marco artístico do período; o texto é quase uma crônica de costume sobre os principais articuladores do cinema moderno. Havia paixão na escrita de Alex Viany. Os jovens, sustentados teoricamente por figuras tarimbadas como Paulo Emílio Salles Gomes e Walter da Silveira, ganharam espaço em depoimentos e foram merecedores de elogios pouco acanhados: freqüentadores ideais das Cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, estavam aptos a oferecer ao mundo seus longas-metragens maduros. Há um abençoar de figuras como Glauber Rocha, Miguel Torres, Roberto Pires, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Rex Schindler, Jarbas Barbosa e Jece Valadão, todos promessas para 1962.

Em assembléia permanente, continuando seu curso intensivo em acaloradas discussões de porta de cinema, laboratório, botequins e esquinas, esses rapazes são intelectuais ativos, que devoram livros de estética e decoram filmes fotograma por fotograma. Eisenstein é, de longe, o criador que mais os influencia, com Chaplin num honroso segundo posto, ao lado do pai de todos, o pioneiro David W. Griffith (...) chamá-los de Nouvelle Vague é ofensa, se bem que os autores de *Os cafajestes*, Ruy Guerra e Miguel Torres, não escondem seu fascínio pelo movimento francês²⁷⁹.

²⁷⁸ VIANY, Alex. "Cinema Novo, ano I", *Senhor*, Rio de Janeiro, abr. 1962, n°39.

²⁷⁹ Idem.

Ideólogo marxista e integrante do Partido Comunista, Alex Viany talvez enxergasse no Cinema Novo o reflexo ideal de seus anseios. Não apenas nas afinidades políticas de esquerda, mas na vontade de renovar a cinematografia brasileira. Desde a década de 1940, o crítico nutria intensa admiração pelo neo-realismo e o projeto de realizar filmes próximos à experiência temática e estética do movimento italiano. Após defender nos congressos de crítica cinematográfica, entre 1951 e 1952, uma produção com baixo orçamento, em oposição aos custos elevados da Vera Cruz, finalmente dirigiu seus dois primeiros longas-metragens, *Agulha no palheiro* (1952) e *Rua sem sol* (1953), primeiras visadas neo-realistas de nosso cinema. Em *Agulha no palheiro*, sobre uma ingênua moça interiorana, grávida, à procura de seu noivo carioca, a câmera fazia questão de enquadrar aspectos da vida suburbana do Rio de Janeiro, em uma apropriação do estilo documental neo-realista e da tendência daquele movimento a ocupar dramaturgicamente as ruas.

Se um ano depois Alex Viany demonstrou verdadeiro arrebatamento por Nelson Pereira dos Santos, em *Rio, 40 graus* (1954), nada mais lógico do que esperar o mesmo comportamento para com os jovens da geração dos anos 1960, cujos filmes ensaiavam diálogos com o trabalho de Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti.

A ala jovem do cinema brasileiro, epicentro das expectativas, não deixaria de se manifestar sobre o esperançoso ano de 1962. Não apenas Cacá Diegues ou Glauber Rocha, com seu espírito agitador, escreveriam em jornais e revistas, mas também moços que esboçavam seus primeiros roteiros e ainda não eram reconhecidos como cineastas publicariam suas impressões. É o caso de Miguel Borges, jornalista do *Jornal do comércio* e da *Tribuna da imprensa*, integrante do Centro Popular de Cultura e futuro realizador de um dos episódios de *Cinco vezes favela*. Em 14 de junho de 1962, em *O metropolitano*, órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes, escreveu um artigo intitulado *O ano novo*.

Já não é apenas um ou outro filme que mostra a falácia da afirmativa de que 'brasileiro não sabe fazer cinema'. Há apenas um ano, o filme que saía da rotina da produção nacional era cercado com carinhas virginais, muitas vezes exagerados, por um pequeno grupo confiante no futuro do cinema brasileiro e consciente de que seu baixo nível não era obra de deuses e diabos, nem da burrice pátria, mas de condições que poderiam ser vencidas. Agora, com o futuro do cinema brasileiro posto às claras, não é apenas essa minoria que se mobiliza e já não são raros os filmes bons. A opinião pública em peso torce pelo progresso do cinema nacional (...) *O pagador de promessas* foi para Cannes e ganhou. Houve quem desse cabeçadas na parede, para saber se estava

acordado. Muita gente deve ter deixado de fumar maconha alarmada com o nível de alucinação²⁸⁰.

A escrita bastante informal de Miguel Borges, fruto possivelmente das diretrizes de um jornal estudantil de esquerda como *O metropolitano*, informava sobre a enérgica disposição dos jovens cinemanovistas em liquidar a sensação, da elite intelectual, de que o Brasil não conseguiria realizar um cinema de qualidade distante das comédias carnavalescas ou das cópias malsucedidas dos filmes comerciais estrangeiros. Tratava-se de provar valor aos desconfiados e descrentes.

Com apenas 25 anos, Miguel Borges tinha consciência das dificuldades de realizar cinema em um país de Terceiro Mundo. Não apenas pela carência de financiadores ou de condições materiais escassas, mas também pela forte presença de um sentimento derrotista a pairar na intelectualidade desde a falida experiência da Vera Cruz. Boa parte das antigas expectativas no desenvolvimento de um “cinema industrial com qualidade artística” estavam seriamente abaladas desde 1955, quando o estúdio localizado em São Bernardo abriu concordata apesar do sucesso internacional de *O cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto. O jornalista e seus colegas do Cinema Novo, mesmo distanciados ideologicamente do projeto paulista, sentiam sua herança na desconfiança de boa parte da opinião pública para com os filmes nacionais.

O ano 1962, entretanto, reverteria o quadro. *O pagador de promessas* evidenciou ao mundo, mas principalmente ao país, a capacidade criativa da nova geração. A premiação em Cannes se refletia na sensação de um alívio a conquistar admiradores ao Cinema Novo e a permitir que a juventude reafirmasse sua superioridade para com os adeptos da impossibilidade cinematográfica no Brasil.

Daí não se deve partir para uma onda de entusiasmo exagerado, num clima em que todas as obras aparecerão como excepcionais e melhores que as melhores produzidas no estrangeiro. O cinema brasileiro já apresenta obras de alto nível, mas não suplanta toda a cinematografia mundial, nem se deve exigir isso dos homens que a fazem, de um momento para outro²⁸¹.

A eufórica crença na renovação do cinema nacional permitiu aos integrantes do Cinema Novo vislumbrar a possibilidade não apenas de romper com as tradições envelhecidas do país. Em um misto de autopromoção e sentimento de superioridade, jovens cineastas declararam idealisticamente a gestação de um movimento cujo destino

²⁸⁰ BORGES, Miguel. “O ano novo”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1962.

seria a fundação de uma escola a influenciar o cenário internacional. Passava-se a impressão de que nossos filmes, em um curto período, sofreriam um salto qualitativo a se igualar (e por que não suplantam?) às melhores produções audiovisuais do mundo.

Nesta onda, Miguel Borges não deixaria escapar a oportunidade de cutucar a ansiedade daqueles que desejavam, como ele, essa fantasia nunca transformada em realidade. É curiosa a abordagem titubeante do jornalista acerca do assunto: entre afirmações e ressalvas, em uma frase truncada e insegura, informa o leitor sobre o alto nível de nossos filmes para terminar exigindo dos diretores brasileiros um cinema superior aos demais.

Os artigos de Alex Viany e de Borges refletem o otimismo encontrado em 1962. Embora não seja pretensão deste estudo verificar os setores da opinião pública que defenderam o cinema nacional naquele período, a partir da leitura de algumas matérias publicadas em revistas e jornais percebe-se, claramente, a recorrência de textos entusiásticos e solidários a apreciar os rumos do Cinema Novo.

É o caso de Luiz Alípio de Barros, roteirista do filme *O cavalo 13* (1946) e assistente de direção de *Anjo do lodo* (1951), uma produção inspirada no romance *Lucíola*, escrito por José de Alencar. Poderíamos imaginar neste colaborador de Luiz de Barros e participante de projetos da Cinédia alguém desconfiado com o cinema praticado nos anos 1960. Pelo contrário! No artigo *Filme brasileiro: é a hora de incentivar e de defender...*, publicado no jornal carioca *Última hora*, em 28 de março de 1962, o autor se encontrava deslumbrado com nossos filmes, a denunciar um namoro bastante livre com os mais diversos estilos: dos elogios óbvios a *Os cafajestes* e *O pagador de promessas* aos confetes e serpentinas para Cyll Farney (galã das chanchadas), Walter Hugo Khouri ou Roberto Pires e Glauber Rocha.

Segundo os prognósticos será mesmo o ano (1962) do cinema nacional (...) o cinema brasileiro avança no objetivo de um nível mais alto. É um objetivo edificante e que merece o respeito de todo brasileiro consciente. A imprensa, principalmente a imprensa menos sectária, tem sabido compreender o problema e dado ao filme brasileiro uma certa cobertura. Mas é preciso dar muito mais, pelo menos nesta hora em que o filme nacional luta para alcançar um nível mais alto, artisticamente, e quando é preciso que o público prestigie, de verdade, as boas iniciativas nacionais²⁸².

²⁸¹ Idem.

²⁸² BARROS, Luiz Alípio de. "Filme brasileiro: é a hora de incentivar e de defender ...", *Última hora*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1962.

Por vezes, as boas expectativas com 1962 não se restringiriam a integrantes da área da produção cinematográfica. Em outra ocasião, seis dias após o artigo de Luiz Alípio de Barros, seria a vez de Ferreira Gullar se pronunciar. O poeta e ensaísta de esquerda, futuro presidente do Centro Popular de Cultura, publicou em três de abril de 1962, no *Jornal do Brasil*, o texto *Cinema*. Nele, Gullar assumiu sua simpatia pelos jovens cineastas, em especial por Joaquim Pedro de Andrade, autor de *Couro de gato*, e de quem apreende uma lição fundamental para o filme do Terceiro Mundo: “o bom cinema nasce do documentário”.

Gullar sabia da inexistência de uma indústria cinematográfica no Brasil. Todos os antigos projetos para torná-la viável - das fantasias de Adhemar Gonzaga na década de 1930 às ilusões da Vera Cruz - esbarraram em uma série de problemas ainda não resolvidos: o fracasso não era decorrente apenas da precariedade técnica encontrada na maioria dos filmes, mas da ausência de escoamento comercial de nossas produções. Não que faltassem demandas no mercado. Mas era evidente a prioridade dos distribuidores e exibidores pelo filme estrangeiro, sinônimo de qualidade e de ótimos rendimentos.

A desleal concorrência preocupava o poeta. Em sua concepção, a indústria passaria a existir somente quando o cinema brasileiro adquirisse a prática capaz de aproximá-lo de uma categoria internacional (categoria, obviamente, associada aos charmosos e críticos filmes modernos europeus). Daí seu conselho: sem condições de utilizar estúdios e equipamentos caros, sem contar com técnicos qualificados e experimentados, o Cinema Novo deveria utilizar o documentário como forma de adquirir conhecimento, um empreendimento menos custoso e com amplas possibilidades de experimentação da linguagem.

O ano de 62 está prometendo ser o ano do renascimento do cinema brasileiro. Naturalmente, todo mundo fala em ‘nascimento’ dentro daquela tese conhecida de que o cinema brasileiro só passará a existir quando virar indústria (...) Que o cinema é indústria, não há dúvida, mas para que nasça a indústria do cinema é preciso, antes, haver cinema como expressão (...) Quem está certo é Joaquim Pedro de Andrade, quando afirma que o principal é criar condições para o aprendizado: o bom cinema nasce do documentário (...) se se forma um grupo de jovens que sabe fazer cinema, um pouco de sacrifício engendra o primeiro filme, e a coisa deslancha (...) Com persistência e audácia, alguns jovens vêm abrindo seu caminho de cineasta (...) agora se sabe que mais de trinta filmes estão sendo rodados, este ano, todos eles visando o bom cinema, rejeitando o caminho fácil da chanchada²⁸³.

²⁸³ GULLAR, Ferreira. “Cinema”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1962.

Para o Cinema Novo e seus simpatizantes, 1962 não viabilizaria apenas um projeto estético-político. Parte dos cineastas, como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Cacá Diegues, tinham confiança de que a partir do momento em que o filme brasileiro adotasse um conteúdo centrado na cultura e nas tradições nacionais, com a câmera voltada principalmente para o cotidiano das classes populares, o espectador se interessaria em frequentar as salas de exibição.

Da convergência entre este conteúdo nacional-popular e o amadurecimento técnico previsto por Ferreira Gullar nasceria uma inédita experiência industrial em nosso cinema. *O pagador de promessas* e *Os cafajestes*, com ótimas bilheterias e repercussões internacionais, embalavam as fantasias.

Na euforia das promessas de renovação cinematográfica e de um jovem cinema nacional-popular de atuação política, com força suficiente para intervir nos rumos da sociedade, uma parte significativa da imprensa escrita saldou *Cinco vezes favela*, no primeiro semestre de 1962, como marco inaugural de uma nova arte brasileira. O filme ainda estava em produção quando, reflexo das expectativas em torno do Cinema Novo, as primeiras notícias sobre sua filmagem começaram a aparecer em jornais e revistas.

Em 23 de janeiro de 1962, no *Jornal do Brasil*, um autor anônimo chamou a atenção do espectador para dois aspectos vivificantes de *Cinco vezes...* Em primeiro lugar, tratava-se de um filme realizado com “grande economia”²⁸⁴, com custos extremamente reduzidos, apontando caminhos para o desenvolvimento de uma produção alternativa no Brasil. Desde 1953, quando Nelson Pereira dos Santos dirigiu *Rio, 40 graus* e comprovou a possibilidade de realizar no país um cinema inquietante com baixo orçamento, foram recorrentes, na imprensa, as citações entusiásticas às novas tentativas de seguir um modelo moderno desatrelado dos padrões convencionais da indústria. O próprio Cinema Novo, em especial o cineasta Glauber Rocha, ácido crítico do colonialismo, adotou a produção alternativa nos moldes neo-realistas como um manifesto criativo contra uma indústria cinematográfica estrangeira, principalmente norte-americana, que impunha aos espectadores um padrão cultural estranho e hegemônico, com um olhar distante da realidade, pois fadado às imposições do mercado e às cenografias e encenações caricaturais no interior dos estúdios.

Politicamente, interessava ao Cinema Novo um filme como *Cinco vezes...*, primeira experiência cinematográfica de uma entidade estudantil, com um custo ínfimo

²⁸⁴ “FAVELA é personagem de cinco histórias em cinema de estudantes”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1962.

a garantir independência em relação à figura opressora do produtor tradicional e com as câmeras registrando diretamente a vida nos morros cariocas, em um contato “verdadeiro” e reflexivo com a nossa realidade objetiva. Vez ou outra, a imprensa valorizava o projeto cepecista, antes de o filme ficar pronto, por a promessa recorrente de boa qualidade e renovação cultural surgir da precariedade técnica e do baixo orçamento:

Mocidade e cinema parecem ser, de fato, dois bons aliados. E nem sempre o dinheiro, imprescindível a qualquer realização cinematográfica, chega a constituir um obstáculo intransponível para aqueles que, embora desfrutando de alguns recursos e unidos por um ideal, não o possuem em larga escala para fazer frente à concorrência comercial, como geralmente se dá com os mais jovens e com os seus modestos centros de cultura e recreação... Por exemplo: *Cinco vezes favela* está sendo feito dentro do mais rigoroso espírito de economia, com uma verba de um pouco mais de Cr\$ 2.500.000 (o que é quase nada para um filme)²⁸⁵.

Em segundo lugar, o otimismo contido na nota do *Jornal do Brasil* previa para os episódios de *Cinco vezes...*, os quatro produzidos pelo CPC, o mesmo sucesso de *Couro de gato*. O curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, realizado em 1961, chamara a atenção da imprensa devido à sua boa recepção internacional, pela menção especial no Festival de Oberhausen, na Dinamarca (1962), e pelo primeiro prêmio no Festival de Sestri-Levante, na Itália (1961). Assim como *Pagador de promessas*, o filme sobre garotos do morro que roubam e vendem gatos para sobreviver conseguira projetar internacionalmente um novo cinema brasileiro ainda em seus primeiros passos. A receita parecia se reproduzir, *a priori*, em *Um favelado*, *Zé da Cachorra*, *Escola de samba* e *Pedreira de São Diogo*: a temática do nacional-popular atrelada a uma experiência estética de caráter moderno seria suficiente para garantir o triunfo cultural de *Cinco vezes...* Nos meses que antecederam a primeira exibição pública do longa-metragem, a imprensa projetou seu futuro à sombra do êxito internacional de *Couro de gato*, como se os demais episódios fossem uma simples reprodução da direção amadurecida de Joaquim Pedro.

Esse filme, que se chama *Cinco vezes favela*, está sendo feito na base de grande economia, dentro de uma verba de pouco mais de Cr\$ 2.500 mil, gasta exclusivamente no pagamento do material, técnicos e alguns poucos atores profissionais contratados (...) a primeira das cinco histórias é *Couro de gato*, um filme de curta-metragem, dirigido por Joaquim Pedro. Esse filme já está pronto e é, por si só, um

²⁸⁵ “ESTUDANTES fazem cinema (nôvo)”, *Revista Cinelândia*, Rio de Janeiro, mar. 1962.

sucesso (...) Através de cartas e contatos pessoais, os dirigentes do CPC já tratam de conseguir que o filme concorra nos festivais de cinema de Berlim e Cannes. Para isso, baseiam-se no sucesso que *Couro de gato*, a primeira das cinco histórias, alcançou nas suas exibições na França²⁸⁶.

Vindos do curta-metragem experimental em 16 mm, do estudo da evolução cinematográfica e de uma incurável paixão pelo cinema, surgem no cenário cinematográfico cinco jovens diretores brasileiros no longa-metragem *Cinco vezes favela*, um dos filmes mais ansiosamente esperados da temporada de 1962 (...) um filme já vitorioso através do êxito de *Couro de gato* (premiado na Europa e escolhido para representar o Brasil no próximo Festival de Cannes, no setor de curta-metragem)²⁸⁷.

Em fevereiro de 1962, em notícias publicadas pelos jornais *Última hora*²⁸⁸ (no dia 14) e *Diário da noite*²⁸⁹ (no dia 27), *Cinco vezes...* mais uma vez recebeu uma série de exaltados elogios. Apesar do comentarista anônimo de *Última hora* não ter visto os novos episódios do longa-metragem cepecista, já que os dois filmados ainda estavam na mesa de montagem, ele reafirmou as expectativas em torno da produção e resolveu, com ineditismo na imprensa da época, endossar a visão favorável e deveras idealista dos próprios realizadores sobre o filme²⁹⁰. Possivelmente, foi esse jornalista o primeiro a divulgar, em forma de nota, uma frase de efeito proferida pelos cineastas do CPC e que aumentaria a atenção da mídia em torno do filme. A partir daqui, até *Cinco vezes...* entrar em cartaz, em dezembro de 1962, a maioria dos jornais e revistas que noticiaram a existência do projeto, independentemente de seu posicionamento ideológico, reproduziram recorrentemente a publicidade política, dotando uma experiência jovem e amadora de uma responsabilidade histórica acima do possível:

²⁸⁶ “FAVELA é personagem de cinco histórias em cinema de estudantes”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1962.

²⁸⁷ “CINCO vezes favela”, *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1962.

²⁸⁸ “CINCO vezes favela: filme do Centro Popular de Cultura (UNE)”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1962.

²⁸⁹ “DE DIVÓRCIO, Cinco vezes favela”, *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1962.

²⁹⁰ Para ilustrar a autopromoção de *Cinco vezes...* pela voz de seus realizadores, destaco o depoimento de Marcos Farias, para a *Tribuna da imprensa*, em 11 de junho de 1962: nada quero dizer do meu episódio, “Um favelado”, mas posso afirmar que “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges, “A pedreira”, de Leon Hirszman, e “Escola de samba alegria de viver”, de Carlos Diegues, são filmes à altura dos mais importantes prêmios internacionais de qualquer festival. Os cinco episódios, através de aventuras de garotos, de momentos de violência ou solidariedade, de assaltos, de ambientes pobres ou ricos, e de tudo o que existe no Rio, desde o operário à prostituta, revelam a verdade nua e crua sobre a favela. Está certo quem disse que “Cinco vezes favela” é profundamente brasileiro e carioca. “O pagador de promessas” e “Couro de gato” iniciaram a arrancada do Brasil para a liderança do cinema mundial, que deveremos alcançar, no máximo, dentro de cinco anos. Ninguém mais nos segura”. “EM CINCO anos Brasil lidera cinema mundial”, *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1962.

a primeira produção cinematográfica do Centro Popular de Cultura **marcará época no cinema nacional**, pois *Cinco vezes favela* é um filme sério, voltado para **a renovação da sétima arte no Brasil** e para sua afirmação no cenário internacional – afirmam os diretores dessa produção [negritos nossos]²⁹¹.

Com o mesmo espírito de amabilidade, sem assistir a qualquer sequência de *Cinco vezes...*, o *Diário da noite*, do Rio de Janeiro, também abriu espaço para uma campanha mitificadora em torno do filme. Apesar de esse jornal ser de uma linha ideológica mais conservadora, contrária à disposição política de *Última hora* e, em princípio, contrária à própria ideologia anticapitalista do Centro Popular de Cultura, um jornalista anônimo, no texto *De divórcio*, descuidado com seus comentários sobre uma produção artística ainda inexistente, previu arbitrariamente o futuro triunfal de *Cinco vezes...* Para este, as expectativas eram geradas por um elenco de figuras conhecidas, pela possibilidade de descobrir talentos em uma juventude estimulante, mas, principalmente, por o filme

mostrar um cinema novo, voltado para o Brasil e empenhado em projetar o filme nacional para o exterior, pela boa qualidade artística e seriedade do tema (...) [pois] procura mostrar no cinema o que há de mais brasileiro, alcançando a universalidade através da observação fiel das peculiaridades nacionais²⁹².

Cacá Diegues e Leon Hirszman sequer haviam começado a filmar seus episódios e *Cinco vezes...* já era considerado um produto de alta qualidade capaz de deixar profundas marcas, de renovação, no cinema do país²⁹³.

Parte dessa recepção calorosa a um filme ainda inexistente, motivada pela euforia desencadeada em 1962, deveu-se à campanha do Cinema Novo e de seus simpatizantes em torno de *Cinco vezes...* O crítico David Neves, figura fundamental para a consolidação do movimento do Cinema Novo, futuro diretor de filmes como *Memória de Helena* (1969) e *Muito prazer* (1979), foi um dos porta-vozes dessa propaganda a favor do primeiro longa-metragem cepecista. Em junho de 1962, após

²⁹¹ “CINCO vezes favela: filme do Centro Popular de Cultura (UNE)”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1962.

²⁹² “DE DIVÓRCIO, Cinco vezes favela”, *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1962.

²⁹³ Neste sentido, chama atenção uma nota publicada no jornal *Última hora*, em 23 de março de 1962. Acompanhado de uma fotografia de Chico de Assis atuando em *Pedreira de São Diogo*, o texto dizia: “o Centro Popular de Cultura da UNE está concluindo o filme *Cinco vezes favela*, que é anunciado como ‘uma revolução no cinema brasileiro’. Cinco episódios da vida dos favelados cariocas foram reunidos na película, cujos artistas e técnicos são, em sua grande maioria, estudantes”. “REVOLUÇÃO no cinema: *Cinco vezes favela*”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1962.

visitar o laboratório da Líder Cinematográfica, onde *Pedreira de São Diogo* estava em processo de montagem, David Neves foi surpreendido pelo espírito de renovação presente naqueles jovens intelectuais de esquerda motivados a derrubar as estruturas arcaicas da arte brasileira. O crítico, com apenas 24 anos e a impressão de pertencer a essa mesma geração, registrou sua empolgação em um artigo publicado em *O metropolitano*, um texto declaradamente apaixonado por refletir suas próprias posições ideológicas perante o mundo:

a sala de montagem da Líder (...) hospeda, na sua funcional exigüidade, tipos com formidável capacidade discursiva e intelectual, e assiste a polêmicas e pregações, antes, durante e depois do horário de trabalho. Tudo é assunto para pesquisas e debates, mesmo que não se relacione diretamente com a função para o qual ela se destina especialmente. Mesmo assim, e talvez em virtude dessa universal receptividade, a fita do C.P.C. vai sendo terminada com certa presteza (se se tem em conta o regime de produção adotado e a inexperiência)²⁹⁴.

David Neves enxergou na finalização de *Cinco vezes...* uma agilidade e certo alvoroço que pareciam não decorrer do profissionalismo técnico, praticamente inexistente nos quadros cepecistas, mas, sim, da existência de um motor abstrato, um sentimento histórico de renovação presente em figuras como Cacá Diegues e Chico de Assis. Sobre esse último, num certo misto de acanhamento e admiração, o crítico se encantou não pelo jovem ator do Teatro de Arena em início de carreira, mas pelo homem revolucionário, o intelectual consciente de seu papel e que, quando instigado, proclamava agitadas soluções para colocar em prática um projeto cultural de bases socialistas. No artigo, Chico de Assis é quase confundido com seu papel ficcional em *Pedreira de São Diogo*, um tipo em ebulição constante a gestualizar propostas de ação política. É sua a teoria na qual a arte nacional e popular, urgente para conscientizar as massas, não deve desenvolver conteúdos nuançados sob o risco de o povo subdesenvolvido, principalmente o brasileiro, se perder na “inconveniência” das contradições e dubiedades. Na defesa dessa posição, resgatada por David Neves em seu artigo, o ator valorizava na arte o registro de uma oposição radical e objetiva entre as classes, em um empobrecimento do cenário social para garantir a compreensão popular dos conceitos básicos do marxismo. O crítico se colocou claramente a favor dessa

²⁹⁴ NEVES, David. E. “O degradé impossível”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1962.

proposta²⁹⁵, endossou o ponto de vista dos cepecistas, fez campanha em benefício de *Cinco vezes...* e contribui, assim como muitos de seus colegas, para a crescente mitificação em torno do filme.

A mesma disposição perante o Cinema Novo e *Cinco vezes...*, em particular, pode ser encontrada nos escritos de Alex Viany. O crítico entusiasta da juventude esquerdista, no artigo *Cinema Novo, ano 1*, escrito no primeiro semestre de 1962, encontrava-se encantado com os primeiros filmes do movimento cinematográfico brasileiro. Na tentativa de organizar os passos iniciais dessa produção, apontando seus principais integrantes no plano teórico e prático e se inserindo como um de seus articuladores no Rio de Janeiro, Viany fez a celebração de uma arte distante dos mecanismos convencionais da indústria e preocupada em estabelecer um contato direto (e inédito) com a realidade e a problemática nacional. É dentro desse espírito renovador, inserido na tradição documental do neo-realismo, no cinema autoral estrangeiro e no olhar filial perante o cinema de Humberto Mauro, que o crítico insere o Centro Popular de Cultura, grupo cujo primeiro filme é *Cinco vezes...*, um feliz “encontro do Cinema Novo com o teatro novo que entrou em ebulição no Teatro de Arena e renovou o T.B.C. com diretores como Flávio Rangel e autores como Dias Gomes”²⁹⁶.

Alex Viany esperava grandes contribuições por parte do núcleo cinematográfico do CPC. Encantara-se com a euforia jovial daqueles rapazes e, com a certeza da maturidade intelectual de *Cinco vezes...*, abriu em seu artigo espaço para a opinião dos cineastas em início de carreira. Das falas de Cacá Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges e Eduardo Coutinho é possível extrair uma grande insatisfação perante a filmografia brasileira anterior ao Cinema Novo, em um discurso a invalidar os filmes da Vera Cruz e as chanchadas como um arte verdadeiramente brasileira. No depoimento dos quatro, reverbera um missionarismo intelectual, a certeza de estarem inseridos em um movimento de transformação da cultura nacional e da própria sociedade, em uma disposição a combater, quase como soldados em trincheiras, nossa mediocridade e nosso subdesenvolvimento. Para eles, chegamos ao limite e 1962 significava uma promessa concreta de renovação:

²⁹⁵ “Não faz muito procurei exaltar a mesma idéia através de uma comparação essencialmente impraticável. Justamente pela sua impraticabilidade (e a decorrente originalidade do método), levantei o problema. No Brasil cinematográfico de hoje devem ser procurados os tons. É um primeiro estágio necessário, obrigatório, insubstituível. Nossos cineastas têm que sentir essa realidade e partir num movimento ascendente de síntese e não empregar o processo inverso”. Idem.

²⁹⁶ VIANY, Alex. “Cinema Novo, ano 1”, *Senhor*, Rio de Janeiro, abr. 1962., nº39.

me parece que chegou a hora e vez do cinema brasileiro. Acrescento que, quando falamos em Cinema Novo, não pensamos unicamente na renovação do cinema brasileiro: trata-se de revolucionar a produção cinematográfica nacional e buscar a renovação do cinema de modo geral. Chegamos a um ponto em que ou o cinema se renova, reencontrando o caminho perdido, ou se deteriora, morre. Nós ainda acreditamos na possibilidade de um ressurgimento, porém só o pressentimos, quase que por intuição, em nações jovens, nações que agora procuram superar o subdesenvolvimento²⁹⁷.

O anseio pela revolução das estruturas artísticas e sociais, sintetizado por essas palavras de Miguel Borges, marcou profundamente a posição política de Alex Viany naquele momento. Ele endossou por completo o discurso dos cepecistas e, no mesmo compasso de David Neves, considerou prematuramente *Cinco vezes...* como a experiência mais promissora de 1962, com expectativas de o filme ultrapassar o triunfo de Anselmo Duarte e Dias Gomes em *O pagador de promessas*²⁹⁸.

A idealização em torno do filme, também presente, de forma mais nuançada, em textos de Ferreira Gullar²⁹⁹ ou Luiz Alípio de Barros³⁰⁰, um reflexo da campanha cinemanovista, criou no imaginário de boa parte da imprensa a confiança de que *Cinco vezes...*, extensão de *Couro de gato*, revelaria a possibilidade de um cinema de ótima qualidade, produzido com baixo custo, a elevar nossa cinematografia a um estatuto inédito no campo artístico. Muito se promoveu um longa-metragem que, no compasso do sucesso de *O pagador de promessas*, faria nossos cineastas serem internacionalmente reconhecidos. Críticos e jornalistas, a maioria de esquerda, bancavam o mito da renovação: os otimistas enxergavam no filme do CPC um novo estilo de arte, comprometido com a realidade e, possivelmente, o caminho ideal para o futuro cinema nacional; enquanto os utópicos viviam com intensidade a possibilidade de *Cinco vezes...*, com sua crítica social, realmente intervir nos rumos da estrutura política do Brasil.

Entre as poucas vozes dissonantes, incomodados com os burburinhos dessa campanha, estavam o crítico Ely Azevedo, cujo comentário antes da estréia de *Cinco vezes...* se restringiu ao receio de que este seria um filme provavelmente “sectário”³⁰¹, e Salvyano Cavalcanti de Paiva, cujo artigo de poucas linhas, publicado no *Diário*

²⁹⁷ Idem.

²⁹⁸ VIANY, Alex. “Cinema Novo: alguns apontamentos”. in. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editorial, 1999.

²⁹⁹ GULLAR, Ferreira. “Cinema”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 3 abr. 1962.

³⁰⁰ BARROS, Luiz Alípio de. “Filme brasileiro: é a hora de incentivar e de defender”, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1962.

carioca em 18 de fevereiro de 1962, marcava uma posição de desconfiança em relação aos cineastas da produção cepecista. Curiosamente, o incômodo desse crítico não surgiu, exatamente, de uma aversão ao Centro Popular de Cultura ou ao projeto de *Cinco vezes...* - ele não havia sequer assistido a *Couro de gato* -, mas de uma birra pessoal contra Miguel Borges, estudante de filosofia que conhecera durante um debate sobre Frank Capra e Charles Chaplin.

Teórico muito cioso da sua importância e que tem a proteção, a admiração franca e até os elogios do meu cunhado, o talentoso Alex Viany. Miguel parece ter talento, dizem os que o conhecem. Dele só nos lembramos como um intervencionista discursivo numa noite, no Palácio da Cultura, durante um bate-boca sobre Frank Capra, numa palestra de Clóvis de Castro. Miguel e seu grupo não só exibiram conhecimentos profundos de metafísica e outras especulações inúteis, como igualmente um ódio zoológico pelos que – poucos – na ocasião defendiam o humanismo de Chaplin (que entrou na discussão logo generalizada sobre comédia americana). Também nos pareceram, todos, imbuídos de um linguajar e de uma semântica meio pretensiosa, traindo uma terminologia incompatível com quem pretende escrever, produzir e retratar com fidelidade problemas de favelados. É gente que anda com Kierkegaard e outros bestalhões sob as axilas. Em todo caso, vamos ver em que renderá “Cinco vezes favela”. Merece toda a nossa fé, por ser trabalho de jovens, independentes e desligados dos fazedores de abacaxis. Esperemos³⁰².

A propaganda da imprensa a favor de *Cinco vezes...*, liderada por simpatizantes do Cinema Novo e, na maioria dos casos, por adeptos do ideário comunista, se concentrou em jornais e revistas cariocas que possuíam um vínculo direto com grupos e partidos de esquerda. Apesar de algumas exceções, caso dos elogios encontrados em uma nota do *Diário da noite*, a campanha mais intensa ficou mesmo por conta de periódicos como o *Última hora*, propriedade de Samuel Wainer; a revista *Movimento*, publicação da UNE cujo editor, Arnaldo Jabor, era integrante do núcleo teatral do CPC e amigo pessoal dos diretores de *Cinco vezes...*; e *O metropolitano*, “órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes”, dirigido por Cacá Diegues e distribuído como encarte no *Diário de notícias*, jornal de maior circulação no Rio de Janeiro em 1962.

Nas páginas de *Movimento* e *O metropolitano* as citações ao Cinema Novo foram recorrentes. No primeiro, em novembro de 1962, por exemplo, uma das matérias anunciadas na capa da edição número sete convidava o leitor a conhecer os depoimentos de Ruy Guerra, Marcos Farias, Fernando Campos, Eduardo Coutinho, Miguel Borges,

³⁰¹ AZEVEDO, Ely. “Cinema novo no Brasil: pequeno balanço com grandes expectativas”, [texto recolhido no arquivo Edgard Leuenroth, sem as referências completas].

³⁰² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Cinema”, *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1962.

Leon Hirszman e Glauber Rocha sobre o futuro do movimento cinematográfico. Com mediação de Cacá Diegues, o debate trazia à tona algumas preocupações desses diretores, como o embate entre cinema de autor, cinema político e cinema industrial, e era recheado por imagens de alguns filmes por eles realizados, como *Tocaia no asfalto*, *Porto das Caixas* e o próprio *Cinco vezes...*, representado por uma fotografia de Flávio Migliaccio em *Um favelado* e outra de Oduvaldo Vianna Filho em *Escola de samba, alegria de viver*.

No segundo, as referências ao Cinema Novo, no decorrer de 1962, eram quase semanais, com textos assinados por David Neves, Ferreira Gullar ou Miguel Borges. Foi neste periódico, no mês de abril daquele ano, que se realizou uma campanha em defesa dos direitos autorais de Ruy Guerra sobre *Os cafajestes*, em oposição às ordens de seu produtor (Jece Valadão) para cortar algumas seqüências do filme e garantir um número maior de exhibições comerciais; ou se publicou a discussão sobre os rumos estéticos e políticos do Cinema Novo, em outubro, envolvendo Glauber Rocha e Cacá Diegues em confronto com Carlos Estevam Martins, em ataques mútuos uns contra os outros e prenúncio de um racha ideológico desses cineastas com o núcleo central do CPC. Os dois periódicos, dirigidos a um público específico, ajudaram a aguçar a curiosidade em torno do Cinema Novo, em geral, e de *Cinco vezes...*, em particular. Seus autores, que ali promoveram a arte moderna brasileira, principalmente aquela comprometida politicamente com a esquerda, muitas vezes foram os mesmos que circularam em jornais da grande imprensa, levando seus escritos a um público mais abrangente³⁰³.

Em dezembro de 1962, quando *Cinco vezes...* entrou em cartaz no Rio de Janeiro com uma repercussão mínima, contrariando até mesmo as previsões mais pessimistas de seus simpatizantes, alguns poucos opositores do Cinema Novo mostraram seu desagrado. A produção do CPC, no circuito comercial apenas durante uma semana, pouca atenção chamou dos que se colocavam contrários, política ou esteticamente, às posições do novo movimento cinematográfico brasileiro. As poucas manifestações de desconfiança em torno do filme tinham se limitado, antes de sua estréia, à especulação tímida de Ely Azeredo ou ao aborrecimento de Salvyano Cavalcanti de Paiva em relação à figura de Miguel Borges. Agora, com *Cinco vezes...* finalmente pronto, sem circular na cidade de São Paulo, onde se formara uma aversão organizada ao Cinema

³⁰³ Seria providencial uma pesquisa sobre as relações entre o Cinema Novo e a imprensa carioca nos primeiros anos da década de 1960. Ao que tudo indica, a campanha de alguns periódicos foi fundamental para o movimento adquirir um impulso inicial e fundamental para sua existência.

Novo, somente os irmãos Santos Pereira e, novamente, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Ely Azeredo, como representantes dessa oposição, publicaram opiniões críticas sobre o filme³⁰⁴.

Salvyano voltou à carga contra *Cinco vezes...* na edição de outubro da revista *Senhor*. Na opinião desse crítico, o Centro Popular de Cultura produzia uma arte irrelevante, encalhada no proselitismo político e na demagogia de seus realizadores, a simplificar a experiência estética e a análise da realidade na tentativa de estabelecer uma comunicação mais eficaz com as massas. Esse agitprop brasileiro, para Salvyano uma instrumentalização artística carente de lirismo e poesia, era recebido com desprezo em seu texto sobre *Cinco vezes...*: sem sutilezas narrativas ou riqueza dramatúrgica, o filme não possuía a menor condição de emocionar o espectador ou “mobilizar corações para as tarefas de persuasão”. Com exceção de *Couro de gato*, produzido fora do CPC, em todos os episódios identificava-se um endurecimento estético em prol de uma tarefa partidária, a ignorar um domínio mais amadurecido das técnicas de realização cinematográfica. Material pobre, perdido na pregação ideológica, o longa-metragem era para o crítico um fracasso de comunicação e uma lista de rejeições adjetivadas: chato, sectário, esquemático, inconseqüente, reacionário, inverídico.

Salvyano parecia aborrecido com *Cinco vezes...* não apenas por uma divergência de opinião, por considerar como cinema de mau gosto aquele compromissado com a militância política, mas por prever, corretamente, que os críticos participantes da campanha em benefício do filme, como David Neves e Luiz Alípio de Barros, ao conhecerem o resultado irregular da produção iriam recebê-la com um gesto complacente. Ele conhecia a camaradagem da esquerda e, temeroso dessa simpatia ideológica, fez de seu artigo na revista *Senhor* uma contra-campanha debochada, como era comum em seu estilo, convocando os jornalistas culturais a se posicionarem radicalmente contra *Cinco vezes...*:

³⁰⁴ Em seu Trabalho de Conclusão de Curso, *A margem: a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico*, Daniela Pinto Senador identifica José Geraldo Santos Pereira e Ely Azevedo como pertencentes a uma tradição universalista, na defesa de um cinema inspirado em modelos estrangeiros, principalmente os norte-americanos, e de oposição à tradição nacionalista do Cinema Novo. Em sua investigação, ao analisar um período de grandes tensões entre a direita e a esquerda (os anos em torno de 1968), percebeu como os universalistas se organizaram para implementar uma política cinematográfica para o país, ocupando cargos governamentais e criando, em 1966, o Instituto Nacional de Cinema. O INC defendeu um discurso liberal e industrial para o cinema brasileiro e foi dirigido por Flávio Tambellini e seus aliados, dentre eles Salvyano Cavalcanti de Paiva, Moniz Vianna, Rubem Biáfara e Ely Azevedo, todos contrários ao Cinema Novo. SENADOR, Daniela Pinto. *A Margem – A ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico*. São Paulo: Monografia (TCC) – Escola de Comunicações e Artes da USP, 2004.

não há e nem pode haver complacência para um filme [como esse]. Pois não é uma obra de arte sobre um determinado tema popular, como se pretendia e se anunciava; menos que um conjunto, é uma soma de esforços desiguais, produto de mentalidades díspares e até opostas ou, no mínimo, conflitantes, com um só ponto convergente: a vontade de fazer cinema, ou aparecer como cineasta³⁰⁵.

Não faltaram manifestações de desgosto por parte de Salvyano. *Pedreira de São Diogo* foi considerado o *menos pior* dos quatro episódios realizados pelo CPC. Para ele, Leon Hirszman dirigiu um curta-metragem aceitável, *único simultaneamente realista, claro e honesto*, mas que exigia um considerável grau de paciência dada sua afetação demagógica e seu estilo pausado, nos *limites do retumbante*. O episódio de Cacá Diegues era o pior do conjunto, com evidentes deficiências formais, enquanto *Um favelado*, apesar de bem estruturado, sofria de um problema rítmico em sua estrutura narrativa.

As duras, mas cordiais restrições apresentadas acima, nada se assemelham com o sarcasmo reservado às linhas publicadas sobre Miguel Borges, integrante do CPC que já fora motivo de chacota no texto escrito pelo próprio Salvyano em fevereiro de 1962. Motivada por personalidades díspares e expansivas, havia uma birra pessoal alimentada pelo crítico e seu gosto particular em promover, nas páginas da imprensa, brigas intelectuais recheadas de frases e sentenças espirituosas:

[*Escola de samba*] só é o [episódio] mais falso porque *Zé da Cachorra*, do papa da intelectualidade cinematográfica cepecista, o Prof. Miguel Borges, acaba com a Palma, o Leão de Ouro e o “Oscar” da chatice, do sectarismo inconseqüente, da inverdade ideológica, da imperdoável esquematização sovieta-política e cinemato-livresca (...) *Zé da Cachorra* é totalmente ruim (...) é um filmezinho discursivo, empolado, reacionário, abominável, parece que feito de encomenda pelos burocratas do Kremlin mas com financiamento dos tubarões de Wall Street e orientação e bênçãos dos sotainas coroados do Vaticano. Aqueles personagens não existem. Daquele jeito, não. Claro que não. Nem aquele favelado com cara de eurípedes cardoso de menezes e mentalidade de eurípedes cardoso de menezes em negativo poderia ser tão impetuoso e tão ingênuo; nem aquele grileiro burguesão de Labanca, libertino e álgido, poderia viver daquele modo exceto na cabeça do Sr. Miguel Borges, dos novos recrutas do Partido Comunista ou, quem sabe, dos terroristas de sacristia?!...³⁰⁶

³⁰⁵ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Cinco vezes favela”, *Senhor*, out. 1962.

³⁰⁶ Idem.

Junto com Salvyano Cavalcanti de Paiva, Geraldo e Renato Santos Pereira, posteriormente diretores do longa-metragem *Grande sertão* (1965)³⁰⁷, foram os únicos críticos contrários ao Cinema Novo a publicar, ainda em 1962, um texto sobre o filme. No *Diário carioca*, na sessão *Cinema*, em cinco de dezembro, *A favela vista com talento por dois e com miopia por três* foi uma crítica extremamente ácida, talvez uma resposta à campanha da esquerda em favor de *Cinco vezes...*, quando os irmãos resolveram concentrar sua artilharia contra Cacá Diegues que, como diretor de *O metropolitano*, tornara-se um dos articuladores e porta-vozes do Cinema Novo. Sem acanhamento, eles resolveram ignorar três partes do filme (*Um favelado*, *Zé da Cachorra* e *Escola de samba*), afirmando a impossibilidade de escrever sobre eles, pois “escapam inteiramente a qualquer esforço de crítica, a toda e qualquer análise interpretativa, tão aberrantemente ruins são, e tão canhestros, e tão anticinematográficos, e tão bisonhos e tão...”³⁰⁸. Apesar de se negarem, como “autoridades” da crítica cinematográfica brasileira, a opinarem sobre esses episódios, não economizaram esforços na investida contra Diegues:

a pior coisa, o mais malogrado episódio da película patrocinada pelo Centro Popular de Cultura é justamente o de autoria desse jovem, que afirma num programa de televisão a quase absoluta impossibilidade de os jovens neste país poderem se dedicar ao cinema como uma profissão, dada a completa ausência de cursos de formação e por outros motivos de ordem econômica ou industrial. Estaria o sr. Diegues justificando “a priori” o seu fracasso? Seria uma antecipada autocrítica?³⁰⁹

Centrando a análise apenas em torno de *Couro de gato* e *Pedreira de São Diogo* – “pois manda a verdade e obriga o bom-senso que se diga de partida que o filme *Cinco vezes...* deveria chamar-se na realidade *Duas vezes favela* - Geraldo e Renato Santos Pereira elogiaram Joaquim Pedro de Andrade, em sua capacidade de produzir o primeiro ensaio de poesia em nosso cinema, e Leon Hirszman como um jovem cineasta já amadurecido, apaixonado por Sergei Eisenstein e que foi hábil ao realizar um filme “com unidade, contenção, força dramática, montagem, organização estrutural

³⁰⁷ Sobre esse filme, escreveu Carlos Heitor Cony: “Colocado em ordem linear, como o foi no filme que os irmãos Santos Pereira fizeram sobre *Grande sertão*: *Veredas*, o drama resulta monótono, regional apenas, fatigando o leitor (como fatigou o espectador do filme) com os numerosos combates que muitas vezes parecem gratuitos. A respeito da transposição do romance para o cinema, falou-se que o filme pretendia ser épico, mas terminou hípico”.

³⁰⁸ PEREIRA, Geraldo Santos; PEREIRA, Renato Santos. “A favela vista com talento por dois e com miopia por três”, *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1962.

³⁰⁹ Idem.

audiovisual”. Apesar de defenderem uma posição contrária ao Cinema Novo, os irmãos se apresentaram simpáticos a esses dois cineastas e mesmo ao projeto do CPC, salientando a importância de um cinema capaz de registrar e refletir sobre a realidade nacional:

[o filme] é um experimento altamente elogiável em busca da captação da triste e dura e dolorosa e agressiva e revolucionária realidade das favelas cariocas, da sua gente indobrável da indiferença dos poderosos pelo que está sucedendo diante de seus narizes, no alto e na tristeza e na sujeira dos morros. A UNE e o CPC lavraram um tento (talvez um meio tento) com a realização desse filme³¹⁰.

Uma outra manifestação de desagrado escrita por um opositor direto do Cinema Novo, mais tardia, foi publicada no dia 18 de janeiro de 1966, no *Jornal do Brasil*, quase dois anos após os simpatizantes do Golpe de 1964 incendiarem o prédio da UNE e forçarem o encerramento das atividades do CPC. Mais rancoroso, Ely Azeredo escreveu um texto curto, com três parágrafos, não apenas para desautorizar o projeto ideológico contido em *Cinco vezes...*, como filme de intervenção social, mas para atacar os cineastas que insistiam em subir o morro para registrar a pobreza de forma lírica, com certo olhar romântico a enxergar nas favelas um espaço de mobilização política e de concentração da identidade brasileira. Em *Zero vezes favela*, Azeredo partiu de um acontecimento concreto - a notícia de barracos destruídos e arrastados pelas fortes chuvas do Rio de Janeiro -, para renegar completamente a tradição dos filmes de idealização dos morros. Para ele, dado que ao povo restava apenas tentar sobreviver em um cotidiano miserável, era absurda a existência de “apologistas da autocomiseração e do lirismo da favela, [de artistas] na defesa do direito do pobre a viver de forma infecta e anômala dentro da comunidade urbana”³¹¹.

Essa afirmação um tanto exagerada do crítico, distante de certa simpatia dos irmãos Santos Pereira pelo projeto cepecista de reflexão sobre nossa realidade, revela a posição de Ely Azeredo perante nosso cinema. Para ele, tratava-se de renegar a ideologia do nacional-popular, bastante presente nas obras e nos discursos dos cinemanovistas, para defender e incentivar a importação de um modelo norte-americano de produção voltado para a constituição de uma indústria cinematográfica. Incomodava Azeredo o fato de esses jovens cineastas politizados, em sintonia com as teorias marxistas e a política francesa dos autores, pouco se preocuparem com o

³¹⁰ Idem.

³¹¹ AZEREDO, Ely. “Zero vezes favela”, *Jornal do Brasil*, 18 jan. 1966.

desenvolvimento de um mercado de filmes para o Brasil. Ele via com desconfiança, e posteriormente com aversão, a distância entre as realizações do Cinema Novo e as demandas reprimidas de um público que não encontrava, na produção nacional, filmes atrativos e de boa qualidade. Neste texto sobre a favela, quando o crítico afirmou enxergar em *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro; em *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos; e em *Cinco vezes...* uma tradição que defendia o direito do povo em viver sob a miséria do morro, estamos conhecendo sua verve mais combativa, mais generalista, utilizada como artifício para renegar o Cinema Novo e seu projeto político.

Cinco vezes... é a idealização do morro como espaço de onde aflora uma cultura popular combativa, a idealização de um povo que poderia se organizar para subverter a ordem capitalista, mas um filme distante de defender a continuação da favela miserável. É o oposto: combatendo o grileiro ou o gerente da pedreira, representantes da classe burguesa que submetem o povo a um sistema de opressão, essa favela tenderia a se tornar um local aprazível, um espaço ideal de convivência. *Cinco vezes...* anunciava transformação, e não permanência.

Para Azeredo, entretanto, a palavra-chave para ler (e demolir) o filme era mesmo o da permanência:

O filme representativo da turma da cultura popular sobre o tema, *Cinco vezes favela*, foi a contribuição mais desastrosa, apesar das virtudes esparsas de direção dos episódios realizados por Leon Hirszman e Marcos Farias. Mas, no de Hirszman, se advoga, de maneira deliberadamente esquemática, a solidariedade entre os trabalhadores em ação na demolição de uma pedreira e os favelados, **para que estes continuassem a viver na elevação condenada.** A solução mais irrisória e cretina para o problema era sugerido pelo episódio *Zé da Cachorra*: o protagonista simplesmente ocupava a casa do grileiro. E o filme foi produzido com verbas oficiais que poderiam ter fim mais útil. Em vez de uma pregação de rancores, seria desejável um documentário objetivo, capaz de dar aos espectadores uma visão razoável do favelismo [negrito nosso]³¹².

Entre os poucos antagonistas do nacional-popular que publicaram opiniões sobre *Cinco vezes...*, foi quase unânime a sentença de que o orçamento destinado ao filme, parte significativa de origem pública, poderia ter sido utilizado de uma forma mais proveitosa. O crítico S., na única referência sobre o filme encontrada na imprensa paulista, alardeou contra os gastos desastrosos do Governo Federal com um cinema “sectário e doutrinário”, concluindo ironicamente ser essa uma brincadeira de mau gosto

de nossos governantes³¹³. Ely Azeredo, invalidando a própria existência da produção cepecista, sugeriu a realização de um “documentário objetivo” sobre a favela e Sônia Seganfredo, escrevendo para *O jornal*, em setembro de 1962, concluiu que os gastos inúteis da UNE com *Cinco vezes...*, valor identificado por ela como de Cr\$ 2.600.000,00, seriam suficientes para “uma obra social em ajuda à recuperação de alguma favela”³¹⁴.

O caso de Seganfredo merece maior atenção. No livro *UNE - instrumento de subversão*, uma compilação das publicações “jornalísticas” dessa autora, edição com financiamento concedido pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, pregou-se o combate direto ao comunismo. Na introdução do volume, como uma títere da democracia liberal e da tradição humanista cristã, ela afirmou ser uma ex-estudante da Faculdade Nacional de Filosofia que vivenciou, na prática, as coações de organizações esquerdistas para se tornar uma militante da doutrina comunista internacional. Liderado pelo professor Álvaro Vieira Pinto, do ISEB, um grupo teria, quase diariamente, pressionado a autora para ela se tornar integrante da UNE e lutar pela subversão da ordem social que levaria, de acordo com sua opinião, a uma ditadura comandada pela União Soviética. Sua negação em aceitar tal imposição desencadeou perseguições dentro da Faculdade, com colegas zombando de sua posição contrária ao movimento estudantil e professores a reprovando gratuitamente. Passando por esse suposto constrangimento, Seganfredo decidiu expor sua insatisfação ao ser convidada, em agosto de 1962, pelo jornalista Paulo Vial Correa, a escrever em *O jornal* uma série de reportagens sobre “a propaganda e a atividade comunista no meio estudantil”.

Dotando-se de uma missão democrática, a autora dedicou seu livro aos colegas universitários, “para esclarecer, na medida do possível, a grande maioria de estudantes desinteressados e ingênuos que, sem saber por que o fazem, auxiliam as manobras de elementos regiamente pagos para agitem o panorama universitário e a Nação em geral”³¹⁵. Em seus textos jornalísticos, Seganfredo recontou a história da UNE como uma entidade a serviço do comunismo e, a pretexto de defender os interesses dos estudantes brasileiros, financiada pela União Soviética e pelos poderes Legislativo e Executivo com verbas vultosas empregadas em “propagandas subversivas e na criação de centros culturais (o Centro Popular de Cultura)”. Em tom de denúncia, exaltando o

³¹² Idem.

³¹³ S. “Dois filmes”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo 30 mar. 1963.

³¹⁴ SEGANFREDO, Sonia. *UNE – instrumento de subversão*. Rio de Janeiro: GRD, p 128-129.

leitor a agir contra o movimento estudantil, a autora pode ser considerada, de forma latente, porta-voz das opiniões do Ipês em relação ao CPC. O que conhecemos ao ler seu livro é a aversão mais radical a esse projeto, a ponto de invalidar sua existência com argumentos bem aleatórios e frouxos, sendo o principal deles a acusação de que o orçamento utilizado em peças e filmes poderia socorrer as favelas com ações de caráter social. Essa insinuação, um artifício utilizado por grupos conservadores para intimidarem as ações de seus opositores, ocultava o fato, por exemplo, dos excessivos gastos do IBAD com as campanhas políticas de 1962 ou dos gastos cometidos pelo Instituto de Pesquisa para a montagem de sua rede de propaganda anticomunista. A estupefação de Seganfredo contra os supostos Cr\$ 2.600.000,00 utilizados para produzir *Cinco vezes...* escondia a informação de que cada um dos quinze documentários ipesianos, de caráter claramente doutrinário, tiveram um custo de realização em torno de Cr\$ 2.500.000,00.

Na publicação “Cadernos da UNE – I”, de março de 1962, Aldo Arantes afirmava que os estudantes, “classe privilegiada num país subdesenvolvido, tem papel importante, mais que nos países desenvolvidos. A diretoria – dizia Arantes – se preocupa apenas com a politização das massas, sendo necessária, para isso, a formação de uma secretaria com funcionários que cuidem da administração. Daí a criação de órgãos ou assessorias com o objetivo de politizar as massas: o Centro Popular de Cultura (CPC), a Editora Universitária e a Procuradoria (na época em estudos) e a preparação de um congresso estudante-operário-camponês” (...) o CPC da UNE se propõe a levar a arte ao povo. Diz-se formado por intelectuais de vanguarda que procuram transmitir a “verdadeira arte” ao povo, indo às faculdades e aos sindicatos (...) [pois] vejamos algumas peças do CPC: AUTO DOS 99 POR CENTO – peça anticlerical contra as instituições, cuja mensagem é incutir nos jovens o desrespeito às autoridades, a subversão da ordem e promover uma péssima e de muito mau gosto crítica à situação universitária³¹⁶.

Os poucos textos publicados em jornais e revistas por opositores do CPC ou do Cinema Novo, sobre *Cinco vezes...*, revela um desinteresse desse grupo, bastante heterogêneo, pelo primeiro filme cepecista. A hipótese mais acertada para essa atitude não parece, em minha opinião, a do boicote. O longa-metragem, de péssima qualidade nos episódios *Zé da Cachorra* e *Escola de Samba...*, distante da promessa de renovar a cinematografia nacional e com uma visão simplista sobre a realidade brasileira, retirada dos manuais políticos distribuídos pelo Partido Comunista, era um prato cheio para os antagonistas do Cinema Novo. Ao que tudo indica, o principal motivo do desinteresse

³¹⁵ SEGANFREDO, Sonia. *op. cit.*, introdução.

jornalístico parece surgir da brevíssima exibição de *Cinco vezes...* no circuito de salas cariocas, próximo ao final do ano, na mesma semana em que estrearam produções com maior apelo de público, caso de *Cupido não tem bandeira*, comédia de Billy Wylder; *Nas garras do doutor Mabuse*, um dos tantos longas-metragens com esse popular personagem criado por Fritz Lang no cinema alemão; e *Infâmia*, com direção de William Wyler e com as presenças de Audrey Hepburn e Shirley MacLaine no elenco. Se houve um número razoável de críticas escritas por simpatizantes da esquerda, em dezembro de 1962, é porque a campanha para a promoção do filme prosseguia. Um coleguismo ideológico responsável por fomentar o mito da renovação durante todo aquele ano e que, agora, apesar de continuar evidente, sofria de um certo desconforto.

Na campanha pela promoção de *Cinco vezes...*, a imprensa simpatizante do Cinema Novo, contagiada pela empolgação dos cineastas cepecistas, endossou e reproduziu a promessa por eles feita de que o filme contribuiria para a renovação da cinematografia brasileira. Com uma boa pitada de fantasia, alimentada pelo clima cultural de 1962, vários críticos previam *Cinco vezes...* como uma evolução do nosso audiovisual, possivelmente um novo triunfo a sobrepujar, para os mais otimistas, o sucesso de *O Pagador de promessas* e *Os cafajestes*. Em sete de julho de 1962, para uma publicação interna da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica, David Neves, sempre encantado pelo espírito de contestação presente nos cinemanovistas, mais uma vez voltou às suas gentilezas promocionais.

No texto *Duas vezes favela*, como em *Degradé impossível*, o crítico fez questão de reafirmar sua filiação àquela juventude ao informar o leitor sobre sua recente parceria com Cacá Diegues, por volta de 1959, no curta-metragem experimental *Domingo*, uma realização do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes. Esse filme nunca terminado, citado por David Neves, tinha neste artigo a função de aproximá-lo dos cineastas cepecistas, criando um clima informal e um tom quase fraternal, artifício bastante utilizado por ele quando escrevia sobre os integrantes do Cinema Novo. Possivelmente por se sentir (e fazer) parte dessa geração, o crítico preferisse um estilo mais descontraído de texto ao falar sobre as produções de seus amigos, caso do próprio *Cinco vezes...*³¹⁷

³¹⁶ SEGANFREDO, Sonia. *op. cit.*, p 128 - 129.

³¹⁷ No texto *Duas vezes favela*, ele escreveu: “a repercussão favorável de *O assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias (do qual adio meu comentário para mais tarde) me deixa ainda mais à vontade para divagar sobre um cinema cuja ‘realidade’ ainda não se havia tornado concreta para o público”. NEVES, David. “Duas vezes Favela”, 7 jul. 1962.

David Neves iniciou o texto com a grande novidade: estava pronto o filme do CPC. Faltavam alguns ajustes, como a mixagem do som em estúdio especializado na cidade de São Paulo, mas finalmente a produção de *Cinco vezes...* tinha chegado ao fim. O crítico podia, a partir de agora, se dedicar a uma leitura mais apurada de pelo menos dois episódios já assistidos em uma sessão particular. Sobre *Zé da Cachorra*, Neves enxergou similaridades entre os estilos narrativos de Miguel Borges e Joaquim Pedro de Andrade, em *Couro de gato*, como se os dois trabalhos partissem de um mesmo princípio de *découpage*. Seus elogios, concluindo ser esse filme “o que mais facilmente atingirá o diálogo com o público menos dotado, foram destinados menos ao episódio e mais a seu realizador, considerado no artigo um visionário”³¹⁸.

Miguel Borges tem o dom da previsão e, no campo cinematográfico, faria melhor sentido se fosse chamado de **visionário**. Para os que não mantêm contatos mais íntimos com o cinema direi, para começar, que a visualização de um filme em folhas de papel é tarefa bastante árdua que quase sempre se satisfaz na simples indicação de detalhes superficiais. Para Miguel Borges, ao contrário, o roteiro tem função precípua, global. Em termos plásticos, de narração, posso dizer que **Zé da Cachorra**, antes de rodado o primeiro plano, já estava pronto na mente de seu realizador. Estruturalmente pronto. Praticamente **montado** a priori³¹⁹.

David Neves mitifica esse episódio. Como sabemos, a partir de conversas com Eduardo Coutinho e Cacá Diegues, Miguel Borges sequer tinha um roteiro escrito para seu filme. Quando assistimos a *Zé da Cachorra*, fica evidente que um dos principais motivos de sua precariedade técnica se explica pela ausência de artifícios necessários ao cineasta para organizar o dia-a-dia da produção e das filmagens. Não duvido que ele tivesse o enredo antecipadamente preparado em sua cabeça, mas dada a inexperiência e a qualidade duvidosa de sua direção, poderíamos substituir a palavra “visionário”, estrategicamente utilizada pelo crítico para idealizar aquela experiência, por uma outra mais propícia, talvez um cuidadoso “ofuscado”, sem deixar de salientar a ambigüidade que ambos os termos carregam.

Neves mitifica uma segunda vez ao escrever sobre *Escola de samba*, considerado por ele de “resultado estupendo”. Quando Cacá Diegues e Carlos Estevam Martins terminaram de redigir o roteiro desse episódio, perceberam um problema de ordem técnica: para filmar o que haviam preparado, eles precisariam de pelo menos quarenta minutos de material montado, um tempo muito maior do que os quinze

³¹⁸ Idem.

minutos, em média, destinados a cada um dos diretores de *Cinco vezes...* Talvez por pressa, a solução encontrada para transformar um média-metragem em curta-metragem foi cortar cenas ao invés de reescrever todo o roteiro, recurso pouco aconselhável por comprometer a estrutura narrativa do filme e, decorrentemente, por tornar o material bruto de difícil montagem. Para o crítico, esse problema estrutural acabou por se tornar a pedra de toque de *Escola de samba*: antes classificado de “imontável”, o episódio era agora celebrado pela montagem feita por Ruy Guerra.

Carlos Diegues prova cabal domínio do processo narrativo e quebrou os tabus que encerravam algumas palavras, principalmente a que maiores dramas pode criar: imontável (...) O resultado (...) revelou-se estupendo, gozando o realizador da liberdade de criação em todas as etapas do processo: ao terminar a montagem elabora-se, na prática, outra concepção de montagem. É a criação que renasce³²⁰.

Meses depois, quando David Neves voltou a escrever sobre *Cinco vezes...*, dessa vez no *Jornal do Brasil*, o tom de sua crítica mudou drasticamente. Publicado em cinco de dezembro de 1962, o texto *Cinco vezes favela* em nada lembra o estilo fraternal dos artigos *Degradé impossível* e *Duas vezes favela*. Distante, sem utilizar o recurso da primeira pessoa para se identificar como componente do Cinema Novo, Neves parece adotar uma escrita vacilante, um tanto travada, denunciando certo desconforto do crítico em relação ao filme que acabara de estreiar no circuito carioca de exibição.

No decorrer de 1962, a crítica de esquerda dotara a produção cepecista de uma responsabilidade histórica acima do possível. Por meses, reproduzindo o discurso dos próprios cineastas, transformaram um filme universitário, produzido com precariedade de recursos e oscilando entre o amadorismo e o semi-profissionalismo, em uma obra de arte capaz de revolucionar a cinematografia brasileira. Quando todos os episódios de *Cinco vezes...* foram finalmente concluídos e exibidos, foi natural o processo de mitificação levar a uma decepção: muito se esperava de um filme que, sem condições de ultrapassar o triunfo de *O pagador de promessas* ou de renovar nosso cinema, ainda era de qualidade duvidosa e apresentava uma reflexão bastante simplificadora da realidade nacional.

O caso de David Neves é exemplar para ilustrar essa sensação de desânimo. A empolgação dos textos publicados em junho e julho de 1962, quando considerou Miguel Borges um “visionário” e *Escola de samba* um episódio “estupendo”, era substituída,

³¹⁹ Idem.

³²⁰ Idem.

em dezembro, por elogios tímidos e por vezes ambíguos. As antigas afirmações peremptórias acerca da qualidade e do futuro de *Cinco vezes...*, como se as animadas discussões de Chico de Assis na mesa de montagem fossem naturalmente se transferir para o filme, agora se tornavam afirmações vacilantes, percepção da distância entre os acalorados debates teóricos dos cineastas cepecistas e a prática de suas realizações.

Sem abandonar seu compromisso com o Cinema Novo, do qual foi um dos principais defensores e incentivadores na imprensa brasileira, escrevendo em *O metropolitano*, *Jornal do Brasil* e *Diário Carioca*, David Neves iniciou o texto *Cinco vezes favela* se posicionando contrário às críticas negativas dirigidas ao primeiro longa-metragem cepecista:

não podemos compreender que se receba mal um filme como *Cinco vezes favela*, sobretudo quando se toma o transbordante e excessivo sectarismo da fita como elemento fundamental no alicerçamento das críticas e das reprovações. Para começar é justamente o caráter extremista do filme que constitui seu ponto mais atraente; daí partem as provocações ao espírito analítico do crítico ou do cinéfilo³²¹.

De modo sutil, perspicaz na escolha das palavras para não expor seu desconforto, o crítico assumiu um tom impreciso para escrever sobre *Cinco vezes...*, mantendo um clima elogioso recheado de frases inconclusivas, propícias para manter um ambiente de cordialidade com seus colegas cineastas. Ainda no primeiro parágrafo, esse recurso fica evidente quando, para destacar as possíveis qualidades do filme, Neves deixou de lado a leitura estética ou dramatúrgica, comum em seus escritos, para privilegiar apenas o caráter provocador da produção cepecista. Em uma sentença bastante indireta, levando em conta somente o espírito agitador da obra, “estaremos aptos a concluir que, **pelo menos em potencial**, as virtudes [da obra] lhe são mais inerentes do que os vícios [negrito nosso]”³²². Vícios, possivelmente de linguagem e de técnica, propositalmente ignorados aqui para buscar, nos elementos extra-fílmicos, algo a justificar os confetes do crítico.

O texto prossegue nessa chave. A direção de Joaquim Pedro de Andrade foi identificada como a melhor em *Cinco vezes...* mas, para não dar a entender suas ressalvas ou preferências estéticas, o crítico novamente explicou sua posição apelando para a boa intenção de seus realizadores. Nada se torna concreto em uma escrita a concluir:

³²¹ NEVES, David. “Cinco vezes favela”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5 dez. 1962, p.5.

³²² Idem.

Afirmar-se, por exemplo, que *Couro de gato* é superior aos capítulos que lhe seguem ou antecedem não significa menosprezar *Um favelado*, *Zé da Cachorra*, *Escola de Samba Alegria de Viver* ou *Pedreira de São Diogo*; antes, mesmo, pode significar que o valor daquele contamina (**é sobre o espírito ou a intenção, de que falamos**) os demais. Um realizador consagrado internacionalmente ratifica a **boa intenção de seus companheiros** [negritos nossos]³²³.

Esse estilo cordial se torna mais evidente ainda no trecho final do texto. Nele, David Neves utilizou, pela primeira vez na imprensa simpatizante ao Cinema Novo, um argumento que se repetirá e se desenvolverá em artigos de Tati Moraes ou de Maurice Capovilla, utilizado para encobrir desconfortos, desobrigar os críticos de uma análise estética mais apurada e encontrar alguma utilidade para *Cinco vezes...* dentro da cinematografia brasileira. Há um esforço, mais uma vez extra-fílmico, em anunciar a produção como um projeto inédito da juventude universitária, motivo suficiente para considerá-la de valor naquele momento.

O mais importante é ir ver *Cinco vezes favela* para se constatar o quanto é **inútil o conceito extremado e rígido de filme bom. Ou de filme ruim**. As qualidades da fita são numerosas e se os seus defeitos as anulam (tese com a qual não concordamos) **resta a utilidade de um filme feito por jovens**, dentro das condições técnicas mais deficientes. Não vamos ficar por aqui. A significação nacional da feitura desta fita, a colaboração estilística, a objetividade sem acanhamento do seu tema pedem que nos detenhamos num estudo mais aprofundado dos seus episódios. O que faremos, **talvez**, amanhã [negritos nossos]³²⁴.

Com receio de expor sua opinião, além de generalizar seu ponto de vista, sem desenvolver os argumentos, o crítico resolveu deixar para o futuro um estudo mais denso sobre *Cinco vezes...* Não que ele se comprometesse com a escrita desse apurado artigo, pois seu **talvez** denunciava a vontade de esquecer o assunto, de seguir em frente sem passar pelo desconforto de debater em profundidade o filme de seus amigos.

Entretanto, por algum motivo desconhecido, dois dias depois, no próprio *Jornal do Brasil*, David Neves resolveu publicar mais um texto sobre *Cinco vezes...* Talvez, após refletir sobre seu sentimento de fuga, sobre seu estilo impessoal a denunciar um desânimo, tenha desejado trazer à tona sua análise estética da produção cepecista. Ou, em outra hipótese bastante coerente, a militância do crítico em favor do Cinema Novo pode ter sido o motivo desse novo artigo, dado que se fazia urgente promover na

³²³ Idem.

³²⁴ Idem.

imprensa um filme com poucas chances de atrair os espectadores para as salas de exibição.

Com o título *A média aritmética*, esse texto, do dia sete de dezembro de 1962, é mais generalista ainda. Aqui, o crítico praticamente repetiu a enrolação anterior, novamente não teceu comentários estéticos, mas apresentou novidades que mais uma vez denunciavam seu desconforto em escrever sobre o filme. A primeira delas é em relação às suas preferências: se antes, em *Duas vezes favela*, ele promovera Miguel Borges e Cacá Diegues, agora os episódios desses cineastas não foram sequer citados como trabalhos com qualidade narrativa. Em compasso com a recepção da imprensa, simpatizante ou não ao Cinema Novo, David Neves elogiou *Couro de gato*, *Pedreira de São Diogo* e *Um favelado*, deixando de lado os outros dois em uma frase abrangente, um pouco sem sentido, incapaz de comprometê-lo com seus realizadores.

A segunda é a decisão, contida no último parágrafo do texto, em deixar as conclusões de *Cinco vezes...* para o leitor do *Jornal do Brasil*, estratégia utilizada para desobrigá-lo, outra vez, de desenvolver seus argumentos em oposição e a favor do filme. Conhecer esse conjunto de artigos publicados por David Neves, num companheirismo que o impedia de escrever contra os amigos, é fundamental para compreender o desconforto gerado por *Cinco vezes...* na crítica de esquerda. Ele foi o primeiro a preferir deixar a produção de escanteio, em uma promoção cordial e simulada, a enriquecer o debate expondo suas opiniões críticas:

Era nossa intenção prolongar o juízo crítico acerca de *Cinco vezes favela*, mas vários fatores nos afastaram da empreitada. Entre outros, a divergência que vem havendo, na crítica do Rio, a respeito da fita. Um entusiasmo tão inflamado como o nosso talvez não fosse a forma exata e aconselhável para mostrar ao leitor a razão, ou as razões pelas quais a fita nos interessa, no atual panorama do cinema brasileiro. Aliás, **nunca fomos dados a grandes entusiasmos** e temos estranhado mesmo certas reações que nos ocorrem ultimamente, em relação, sobretudo, a coisas do nosso cinema.

Cinco vezes favela nos aparece como o filme que traz quantitativa ou qualitativamente o maior número de contribuições estéticas a uma arte que, entre nós, apenas começa a nascer. Com essas contribuições vêm naturalmente alguns erros clamorosos, situados principalmente naquele campo que se situa na ante-sala da concepção cinematográfica, isto é, na fase que precede a criação mesma do roteiro técnico, quando as teses, as mensagens, a vontade de dizer algo começam a buscar a fórmula ideal; quando uma concepção livresca e verbalista de um *modus vivendi* ideal é integrada a uma tradição cineclubística repleta de estímulos, sem saber por qual deles optar.

Não sabemos se (e não posso conceber que assim se considere) as deficiências de realização em *Cinco vezes favela* frustram o conjunto

da obra a ponto de reduzi-la ao nada. Preocupa-nos o fato de a oposição à fita ser da mesma intensidade (dirigida em sentido oposto) que o nosso entusiasmo. Dos cinco episódios, três pelo menos têm qualidades de narração que lhes conferem uma característica especial, e trazem às suas mensagens algo de crueza e de honestidade e as tornam justas, de certa forma: *Couro de gato*, *Pedreira de São Diego* e *Um favelado*. Os dois outros, em sua indefinição pouco comprometedora, acham-se dentro do espírito de amplitude temática que o filme quer trazer através de seu desejo de mostrar ao público as diversas facetas da realidade.

Que o leitor (a quem hoje deixamos, entregando o posto ao seu legítimo dono) procure ver esse filme tão discutível quanto discutido e, juntando à sua, tire a média aritmética das opiniões sobre ele emitidas [negritos nossos]³²⁵.

No mesmo espírito dos artigos de David Neves, a feminista e militante de esquerda Tati Moraes publicou no jornal *Última hora*, no dia cinco de dezembro de 1962, uma resenha com o título *Cinco vezes favela*³²⁶. Com nítida preferência pelos episódios *Couro de gato* e *Pedreira de São Diogo*, a crítica iniciou o texto expondo sua simpatia pelo filme e pelo entusiasmo dos realizadores, fator considerado por ela como fundamental para superar as adversidades de uma produção cinematográfica independente e com poucos recursos técnicos e financeiros.

Cinco vezes... foi elogiado por Tati Moraes não por seus possíveis méritos artísticos, aspecto deixado de lado em sua resenha, mas valorizado na chave do sacrifício, palavra utilizada por ela para enaltecer cineastas que, à custa de muitos dissabores, conseguiram criar uma obra autoral e engajada, cujo “resultado é um filme com vida própria, sangue novo correndo nas veias prematuramente esclerosadas do cinema nacional”. Se essa crítica, por um lado, procurou aguçar a curiosidade do leitor ao apreciar a produção cepecista como um sacrifício em nome da arte, numa martirização típica da militância política, por outro, esse mesmo conceito se tornou oportuno para justificar os desacertos cometidos no filme.

Para Tati Moraes, as falhas de *Cinco vezes...* diminuía de importância pelo simples fato de os cineastas terem sobrepujado as dificuldades de produção na tentativa de criar uma obra original, distante da reprodução dos modelos comerciais estrangeiros, uma das principais aversões da esquerda às chanchadas e aos filmes realizados, em São Paulo, pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Para ela, como para seus

³²⁵ NEVES, David. “A média aritmética”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de. 1962.

³²⁶ Pseudônimo de Beatriz Azevedo de Mello, ela foi a primeira esposa do poeta Vinícius de Moraes. Conhecida por sua militância feminista, trabalhou como crítica de cinema e tradutora, atuando em revistas como *Aspectos do cinema americano*, uma publicação de abril de 1964, produzida pelo Clube de Cinema

conterrâneos políticos, tinha valor a arte em busca de uma identidade nacional, o cinema como a descoberta de uma cultura tipicamente brasileira:

nem todos os episódios são do mesmo nível, mas se sente que em cada um seus realizadores **deram do seu melhor. Do nosso ponto de vista, é sempre preferível uma criação, por mais defeitos que tenha, do que uma cópia, por mais perfeita que seja (...)** e é disso sobretudo que se precisa aqui, de gente de cinema que acredite em cinema, que não tenha medo do fantasma da bilheteria, que diga com desassombro e à sua maneira o que tem a dizer³²⁷.

Na campanha anterior à estréia de *Cinco vezes...*, no decorrer de 1962, o jornal *Última hora*, em pequenas notas e em textos escritos por Luiz Alípio de Barros, fora um dos principais diários a promover o filme. Esse crítico, um dos responsáveis por publicar a coluna Cine ronda, sobre as atualidades do cinema nacional e internacional, não perdia a oportunidade de informar ao leitor as novidades sobre a produção cepecista, acompanhando com interesse sua realização e anunciando, quando possível, as etapas de sua concretização³²⁸. Alípio de Barros estava entusiasmado com a nova fase do cinema brasileiro³²⁹ e via com bons olhos um projeto independente capaz de gerar bons frutos para nosso meio artístico:

em meio à vigorosa fase de realizações porque passa o cinema profissional brasileiro, há uma curiosa (e atraente) experiência de “gente nova” sob o patrocínio (produção) do Centro Popular de Cultura³³⁰ (...) vamos ver, depois, o que a rapaziada do Centro Popular de Cultura conseguiu realizar. Boa vontade e espírito de luta, parece que não está faltando à turma do CPC³³¹.

Quando o filme entrou em cartaz, o comprometimento do *Última hora* com o longa-metragem produzido pelo CPC não deixou de existir, mas sofreu mudanças de tom³³². Dada a impossibilidade de continuar defendendo *Cinco vezes...* como peça-

do Rio de Janeiro, com textos de Antônio Moniz Vianna, Alex Viany, Clovis de Castro Ramon, Gilberto Souto, Pedro Lima, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Sérgio Augusto e Van Jafa.

³²⁷ MORAES, Tati. “Cinco vezes favela”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 5 de. 1962.

³²⁸ Graças a Luiz Alípio de Barros é possível, atualmente, recuperar dados como o término das filmagens de *Zé da cachorra*, em dezembro de 1961, ou o início de *Um favelado*, em 28 de dezembro do mesmo ano.

³²⁹ Como demonstrei ao analisar, no início desse item, seu texto *Filme brasileiro: é hora de incentivar e de defender...*

³³⁰ BARROS, Luiz Alípio de. “Cinema jovem, conceito de galã e outras notícias”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1962.

³³¹ BARROS, Luiz Alípio de. “Filme do CPC e etc”, *Última hora*, Rio de Janeiro, sem data.

³³² O *Última hora* costumava publicar notícias relacionadas ao CPC. Não saberia dizer o grau de afinidade ou comprometimento desse jornal com o grupo, mas é curioso um conjunto de notas publicado no final de dezembro de 1962, em meio à campanha contra o parlamentarismo no plebiscito de seis de janeiro de 1963. Reproduzo, para ilustrar essa possível “parceria”, parte de um texto publicado no dia 31

chave na renovação da cinematografia brasileira, o melhor seria ignorar as evidentes deficiências estéticas da produção para encontrar, como fez Tati Moraes, qualidades extra-fílmicas a justificarem sua importância no panorama nacional.

Assim, no dia 17 de dezembro de 1962, o *Última hora* voltaria a publicar um texto sobre *Cinco vezes...*, dessa vez uma reportagem assinada pelo jornalista José Carlos Rego³³³, com fotografias de Joaquim Ribeiro, sem a necessidade de analisar criticamente o filme. Com o título *Cinco vezes favela consagrou João Laurindo, o poeta do morro*, o texto foi um elogio ao Centro Popular como incentivador da canção brasileira, talvez sua contribuição mais significativa à arte nacional.

Desde o início de suas atividades, tendo a ideologia do nacional-popular como norte para suas ações, o CPC desenvolveu um projeto para descobrir e divulgar a música produzida nas favelas cariocas, uma expressão considerada pelo grupo como “autêntica”, pois proveniente do povo, mas ainda pouco valorizada pela indústria de discos. Simpatizantes e incentivadores desse guinada cepecista ao morro, nomes como Carlos Lyra, Vinicius de Moraes ou Nara Leão começaram a substituir os saraus de Bossa Nova nas areias de Copacabana e Ipanema pelos encontros com Zé Kéti, Nelson Cavaquinho e Cartola, revelando em novas parcerias e gravações a criatividade presente nas canções das camadas mais populares do Rio de Janeiro³³⁴. No caso específico de Carlos Lyra, em Lps como *Bossa nova mesmo* ou *Depois do carnaval*, seu estilo de composição musical transformou-se para estabelecer um diálogo artístico com a

de dezembro: “Cerca de 2 mil pessoas assistiram sábado, no Largo do Machado, a inauguração da ‘carreta do povo’ pelo CPC da UNE. A festa, que se converteu em sucesso absoluto, teve início às 20 horas, terminando somente às 23 horas. Durante todo o espetáculo o povo foi convocado a comparecer, em massa, às urnas, no próximo dia 6 e dizer ‘não’ (...) Após a apresentação da ‘carreta do povo’, foi apresentado um ‘show’ artístico que contou com a participação da Escola de Samba Mangueira, Zé Kéti, Cartola, Ciro Monteiro, Pixinguinha e outros renomados artistas da MPB. O CPC da faculdades de filosofia, faculdade de direito, UNE e Sindicato dos Metalúrgicos apresentou a peça ‘Auto do não’, sobre o plebiscito”. “DUAS mil pessoas prestigiaram o lançamento da ‘Carreta do povo’”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1962.

³³³ De acordo com informações do *site* mantido pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI), José Carlos Rego começou sua carreira em 1957, na *Imprensa Popular*, publicação do Partido Comunista Brasileiro. No mesmo ano, iniciou sua atuação no jornal *Última hora*, onde se destacou como repórter de Geral e por sua cobertura da cidade e da vida cultural do Rio de Janeiro. Especialista em música popular e em escolas de samba, em 1994 lançou o livro *A dança do samba*, uma análise sobre as formas coreográficas do gênero musical.

³³⁴ Em pelo menos duas ocasiões esse encontro entre os compositores da Bossa Nova e da favela gerariam frutos dentro do CPC: a realização da I Noite de Música Popular, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 16 de dezembro de 1962, com a participação de Vinicius de Moraes, Nelson Cavaquinho, Cartola, Pixinguinha e outros; e a produção do LP *O povo canta*, com cinco músicas a se apropriarem de um formato popular para a transmissão de um conteúdo político.

musicalidade proveniente das favelas, uma mistura de samba e Bossa Nova em um engajamento político pela cultura brasileira³³⁵.

Na reportagem de *Última hora*, o sambista João Laurindo é apresentado ao leitor como um compositor de excepcional talento, dos mais criativos na atualidade, mas fadado ao anonimato por conta de imperativos sociais. Morador de favela, sem apadrinhamento artístico e marginalizado pelas gravadoras, vive as adversidades de quem não consegue uma posição mínima no mercado fonográfico: como o personagem Espírito da Luz, interpretado por Grande Otelo no filme *Rio, zona norte* (1957), Laurindo freqüentou os corredores das rádios com insucesso, implorou para alguns cantores gravarem suas músicas e, para sobreviver, cedeu direitos autorais de suas composições gratuitamente ou por um preço bem abaixo do apropriado. De acordo com o jornalista José Carlos Rego, sua carreira estaria destinada ao desencanto e ao obscurecimento não fosse o convite feito por Cacá Diegues para ele cantar seu samba-enredo, *Rio ontem e hoje*, no curta-metragem *Escola de samba, alegria de viver*:

João Laurindo (...) é um símbolo de centenas de humildes compositores dos morros, que travam, ano após ano, uma luta contra o anonimato que lhes é imposto, embora brilhem nos carnavais e nos terreiros das escolas de samba. Ele, como a maioria dos compositores do morro, está condicionado a um verdadeiro labirinto de dificuldades, que impedem o pequeno sambista de divulgar e gravar suas melodias. Não fora o desejo de autenticidade dos dirigentes do Centro Popular de Cultura da UNE, que o descobriram no Morro do Cabuçu, João Laurindo, jovem e excelente compositor, jamais teria uma primeira oportunidade de aparecer³³⁶.

Nesta matéria do jornal *Última hora*, o CPC foi celebrado como uma benfeitoria sensível à criatividade popular. Há um elogio a esse grupo de artistas da classe média, a maioria formada por jovens recém-egressos da universidade, com uma disposição inédita a promover um encontro entre a cultura estudantil e a cultura popular dos morros. Diferente de uma postura anterior, de um mecenato embevecido pelos costumes europeus e voltado principalmente para o financiamento de seus pares nos salões e teatros aristocráticos, a novidade era a promessa de romper as barreiras sociais, desenvolvendo uma arte considerada nacional, pois união de diferentes classes em torno

³³⁵ SOUZA, Miliandre Garcia de. *op. cit.*

³³⁶ REGO, José Carlos. “Cinco vezes favela consagrou João Laurindo, o poeta do morro”, *Última hora*, 17 dez. 1962.

de um projeto comum para a criação de uma “cultura verdadeira”, autenticamente brasileira³³⁷.

A celebração do CPC como condutor desse encontro identitário passou, no caso da matéria sobre José Laurindo, pela realização de *Cinco vezes...* Na reportagem, a estima pelo filme não se encontra na leitura cinematográfica, mas na possibilidade de ilustrar esse projeto capaz de retirar do ostracismo um compositor do morro e introduzi-lo no ambiente cultural da elite, espaço em que sua carreira poderia finalmente ganhar impulso. A apreciação de José Carlos Rego ao episódio dirigido por Cacá Diegues passou, portanto, pelo reconhecimento do papel assumido pela jovem esquerda na salvaguarda da expressão originária do povo. No caso desse jornalista, um reconhecimento deveras mistificador, pois o tom de seu texto dava a entender, de modo um tanto idealizado, que todas as adversidades vividas cotidianamente pelo sambista poderiam terminar após sua participação em *Escola de samba...*

Em seu texto, José Carlos Rego encontrava-se fascinado pela política cultural do CPC. Esse jornalista, simpatizante do ideário comunista e admirador das escolas de samba do Rio de Janeiro, ao escrever sobre o compositor João Laurindo, deixou transparecer seu encanto pela música produzida no morro. Nas entrelinhas, é evidente a leitura simbólica do sambista como um batalhador, representante de um povo romantizado, a enfrentar as adversidades para alcançar seus sonhos. Homem incorruptível, a carregar a autenticidade da identidade brasileira, o músico é resgatado do anonimato pelos cineastas cepecistas, que tendem na reportagem a serem elogiados mais por um contorno filantrópico, mais pela caridade de apadrinhar um sambista, do que pelas intenções em promover uma ação ideológica de rompimento com as estruturas artísticas tradicionais. Emotivo, o jornalista fez questão de traduzir em palavras o sentimento de Laurindo ao receber um convite para atuar em *Cinco vezes...*:

[ele] diz que chegou a perder a voz, quando os diretores da película o convidaram a cantar o seu samba “Rio ontem e hoje” (...) emocionou-me também com o sucesso da “Sinfonia do trabalhador”, escolhida para o filme “Escola de samba...”, dirigido pelos rapazes da UNE³³⁸.

³³⁷ Me apropriei propositalmente do termo “cultura verdadeira”, muito utilizado em documentos da década de 1950 e 1960 para expressar esse projeto político de oposição aos modelos culturais importados e busca de uma arte nacional-popular.

³³⁸ Idem. Na reportagem, esse tom sensacionalista, para expressar a emoção de um artista popular resgatado do morro pelo apadrinhamento do CPC, ganha mais força quando observamos as fotografias publicadas na página do jornal. A primeira, com o sambista segurando seu violão, como se embalasse uma canção, foi acompanhada pela legenda “José Laurindo nunca desistiu da luta por um ‘lugar ao sol’”. A segunda, uma imagem de uma roda de samba, pela legenda “Para José Laurindo, de cavaquinho em

Sem sofrer de um desconforto crítico, José Carlos Rego também encontrou qualidades extra-fílmicas para celebrar a importância de *Cinco vezes...* Como seus colegas da imprensa esquerdista, sua apreciação do longa-metragem se concentrou mais nas boas intenções dos cineastas cepecistas do que em uma apreciação estética. Embora seu texto fosse uma reportagem, sem a obrigação de exercitar a crítica cinematográfica, ele contribuiu para a lista de justificativas complacentes escritas por simpatizantes do Cinema Novo: os defeitos de *Cinco vezes...* poderiam se anular pelo seu potencial artístico de agitação política (David Neves), pela simples tentativa de produzir uma arte originalmente brasileira, distante da reprodução de modelos artísticos estrangeiros (Tati Moraes) e, agora, por retirar do anonimato um talentoso sambista de morro. Mesmo incomodada com o filme, a esquerda jornalística preservou seu compromisso ideológico ao forçosamente encontrar pretextos pouco sustentáveis para elogiar a produção do CPC.

Maurice Capovilla foi outro crítico a justificar a importância de *Cinco vezes...* a partir de elementos extra-fílmicos. Integrante do Partido Comunista, funcionário da Cinemateca Brasileira, um dos responsáveis pelo setor cinematográfico do CPC paulista e futuro realizador de longas-metragens como *Bebel, a garota propaganda* (1967) e *O profeta da fome* (1969), Capovilla escreveu na *Revista Brasiliense*³³⁹ e no *Suplemento literário* de *O Estado de São Paulo*, entre 1962 e 1964, vários artigos sobre os primeiros anos do Cinema Novo. Incentivador de uma dramaturgia nacional-popular voltada para a conscientização dos espectadores, em sintonia com o projeto de *Cinco vezes...*, este crítico exercitou em seus textos a militância artística, analisando filmes brasileiros do período pela chave política e exigindo dos cineastas o compromisso com um engajamento ideológico de esquerda.

Especialmente nas páginas da *Revista Brasiliense*, Maurice Capovilla defendeu a tarefa do crítico de esquerda como normativa, como a de um homem engajado a traçar os pressupostos corretos e ideais para o futuro de nosso cinema. Não apenas apontar questionamentos ou levantar dúvidas e ambigüidades, seu papel deveria ser o de definir soluções:

punho, os seus amigos e o terreiro da Escola de Samba Unidos do Cabuçu formavam a grande 'alegria de viver'".

³³⁹ A *Revista Brasiliense* surgiu em 1955 e foi abruptamente interrompida com o Golpe Civil-Militar de 1964. Dirigida por Elias Chaves Neto e Caio Prado Júnior, com periodicidade bimestral, a publicação foi, durante anos, um dos principais veículos do pensamento da esquerda brasileira.

A crítica, armada dos bons recursos do conhecimento sociológico da realidade brasileira, estará em condições de **prescrever** com objetividade as saídas lógicas para uma efetiva evolução do cinema nacional. Para uma tal tarefa não se exige o dom da profecia, mas simplesmente a exata noção do processo histórico que se atravessa [negrito nosso]³⁴⁰.

Num jogo de imposições próximo da linha programática do Partido Comunista, Capovilla desenvolveu uma série de preceitos, atrelados ao discurso político praticado pelo CPC, para definir a qualidade de um filme nacional. Para ele, o cineasta tinha o dever histórico de realizar uma arte didática que servisse como arma de orientação ideológica; deveria utilizar artifícios necessariamente realistas, promovendo uma “leitura científica” e marxista do mundo, num esclarecimento dos dilemas de classe a partir de um jogo de causas e conseqüências facilmente elucidativo; e, decidido a transformar as estruturas da sociedade, precisaria produzir filmes de intervenção imediata, desobrigados de possuir qualidades artísticas ou valores estéticos. Em nome da ideologia, o crítico exigia uma instrumentalização radical do cinema e, quando encontrava uma experiência próxima de suas regras, a elogiava sem acanhamento:

os filmes baianos (cinemanovistas) são feitos para atuar de imediato, predispondo tomadas de consciência pelo povo dos problemas mais agudos do momento. São filmes que, certamente, não entrarão na história do cinema pelo seu “valor estético” pois são obras condenadas a servir o momento histórico, são armas, utensílios, formas temporãs de difusão de uma cultura pragmática³⁴¹.

Neste sentido, o filme exemplar era *Cinco vezes...* A produção do CPC foi apropriada por Capovilla como comprovação prática de seu ponto de vista sobre a forma e o conteúdo na atividade cinematográfica. Despretensiosos, os episódios a retratarem as desventuras dos morros cariocas eram fundamentais por refletirem a consciência histórica do realizador engajado: um sujeito que propositalmente reprimia a criatividade estética e o estudo formal para realizar filmes militantes com linguagem simples e compreensível ao povo³⁴². Para o crítico, o elogio estava reservado a esses

³⁴⁰ CAPOVILA, Maurice. “Um cinema entre a burguesia e o proletariado”, *Revista Brasiliense* nº43. Rio de Janeiro, 1962.

³⁴¹ CAPOVILA, Maurice. “Cinema Novo”, *Revista Brasiliense* nº41, Rio de Janeiro, 1962.

³⁴² Apesar de Maurice Capovilla negar, em entrevista para o autor, um vínculo com os pressupostos do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, é inegável a aproximação de seus escritos com o texto de Carlos Estevam Martins. O crítico, quando elogia os cineastas capazes de adaptarem seu estilo para a linguagem didática e simples (sinônimo de popular), partilha do pensamento do primeiro presidente do CPC, que exigia do artista-popular revolucionário o mesmo comprometimento.

jovens preocupados em conduzir as massas e não em adquirirem prestígio social a partir da arte.

Sem o evidente constrangimento de David Neves ou Tati Moraes e para ilustrar seu projeto cinematográfico no qual a linguagem de um filme deveria se submeter à ideologia, Capovilla também ignorou as questões técnicas de *Cinco vezes...* para justificar sua importância como a primeira experiência efetivamente independente do cinema brasileiro. Realizado com orçamento do Ministério da Educação, baixo custo e a participação voluntária de artistas e simpatizantes do CPC, o filme marcaria um rompimento com os esquemas tradicionais de produção comprometidos com o mercado e o lucro comercial. Eufórico, o crítico pareceu satisfeito em descobrir e anunciar um novo modelo capaz de revolucionar o meio cinematográfico:

Cinco vezes favela, **independente do seu valor artístico**, mas simplesmente pelo caráter de produção e pela posição ideológica assumida, evidentemente se revestirá de importância (...) ele assume a responsabilidade do realismo crítico, que nunca toma um lado particular desrelacionado da sua base social³⁴³.

Indignado com essa tendência da esquerda em procurar justificativas para *Cinco vezes...*, Maurício Gomes Leite³⁴⁴, um dos jornalistas pertencentes ao expediente da *Revista de Cinema*, em dezembro de 1962 escreveu um dos textos mais ríspidos sobre a militância artística do Centro Popular de Cultura. Diferentemente da maioria dos críticos apresentados acima, dispostos a se posicionar contra ou a favor do Cinema Novo e a esboçar suas opiniões de acordo com um compromisso previamente assumido, Gomes Leite procurou se afastar dessa afetação ideológica com a finalidade de relativizar a experiência do nascente movimento cinematográfico. Em seus textos, há um esforço para escapar das simplificações, para fugir das taxativas agressões ou galanteios aos cinemanovistas, na tentativa de identificar as contradições, as qualidades e defeitos, existentes nos primeiros filmes realizados pelo grupo. Na análise sobre *Cinco vezes...*, os elogios a realizações consideradas dramaturgicamente maduras, como os filmes de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha (*Barravento*), não implicam

³⁴³ Idem.

³⁴⁴ Maurício Gomes Leite participou ativamente do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) de Belo Horizonte e exerceu a crítica cinematográfica na famosa *Revista de Cinema*, ao lado de Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Fritz Teixeira de Salles e Paulo Arbex, entre outros. Realizou *O velho e o novo* (*Otto Maria Carpeaux*) (1967), curta-metragem em 16 mm, e *A vida provisória* (1968), longa em 35 mm, no qual reuniu os amigos mais próximos Carlos Heitor Cony, Sérgio Augusto e José Carlos Avellar.

críticas positivas ou compreensivas às demais realizações dos jovens cineastas. Pelo contrário!

Gomes Leite avaliou como medíocre o resultado obtido em *Cinco vezes...*, mas um de seus maiores aborrecimentos era o que considerava certa postura arrogante dos artistas cepecistas, púberes cineastas a proclamarem na imprensa, no decorrer de 1962, serem os verdadeiros representantes do povo e responsáveis pela futura renovação do cinema brasileiro. Para expor sua decepção com essa atitude vista como pedante, o crítico dedicou parte de seu texto a relembrar a entrevista concedida pelos cinemanovistas a Alex Viany, publicada na revista *Senhor* em outubro daquele ano. Nesse periódico semanal de grande circulação, os responsáveis pela produção de *Cinco vezes...*, além das categóricas afirmações sobre o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, foram taxativos em suas opiniões sobre nossa cinematografia:

em certo sentido, é preciso limpar todo o passado cinematográfico brasileiro para construir um cinema digno de nosso tempo e de nossas necessidades. Pouco do que existe pode ser aproveitado (...) *Rio, 40 graus* [é] o mais importante de todos e o único que, penso eu, pode servir de bandeira aos jovens que querem transformar nosso cinema e nossa realidade (fala de Eduardo Coutinho).

É fácil lembrar logo de *O cangaceiro*. Mas, a não ser como um ensaio primitivíssimo sobre o tema brasileiro, não acredito que esse filme possa ter alguma importância para o futuro do cinema nacional (fala de Cacá Diegues)³⁴⁵.

Por avaliar negativamente essas declarações e por acreditar que a expressão artística não deveria se reduzir a uma mera instrumentalização política, preceito defendido no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, Gomes Leite foi um dos tantos críticos desapontados com *Cinco vezes...* Sua irritação, talvez maior devido à quebra de expectativas em relação ao primeiro filme cepecista, ficou evidente no estilo jocoso de sua escrita, recheada por um sarcasmo sem pudor em ofender os envolvidos com o longa-metragem:

Cinco vezes... seria uma espécie de manifesto dos novos gênios nacionais, todos (ou quase, faltou Leon Hirszman) eternizados nos mais pretensiosos e melancólicos depoimentos que uma geração cinematográfica em início de trabalho poderia conceber (R. Senhor, 39) (...) [Exceção feita a Joaquim Pedro, que] nem frequentou os cursos de demagogia barata de um sr. Carlos Estevam, nosso especialista em culinária cinematográfica, aquele do ‘antes da estética

³⁴⁵ VIANY, Alex. “Cinema Novo, ano I”, *Senhor*, Rio de Janeiro, abr. 1962, nº39.

vem o arroz e feijão', ou 'se a massa gosta dos melodramas mexicanos, vou com a massa'. Vá³⁴⁶.

A contribuição de Gomes Leite à recepção de *Cinco vezes...* foi justamente essa tentativa de avaliar o significado da mitificação existente em torno do filme cepecista. Pelo visto, ele foi um dos poucos que questionou, do ponto de vista da apreciação crítica, a validade de uma campanha jornalística em favor do Cinema Novo e de seus representantes. Irritado com as opiniões complacentes, com as justificativas pouco sustentáveis e com a ausência de textos a analisar com profundidade a experiência estética do cinema brasileiro, o crítico transformou sua indignação em um deboche dos mais espirituosos:

De lado as intenções (forçosamente boas, ótimas, formidáveis); de lado o compromisso de amigo para amigo, ou de colega para colega; de lado a propaganda, o fogo ideológico de artifício, o didatismo; de lado, enfim, o Clube Cinema Novo que, de meses para cá, passou a existir no Rio de Janeiro (você ainda não pediu sua inscrição, jovem cineasta-amador? filie-se urgente, as probabilidades são imensas, procure ali um dos batalhadores do Novo Cinema Nacional, franco, ousado, invencível, otimista, inteligente, novo, e você terá em pouco tempo seu filme, os letreiros do seu filme, as cenas de emoção do seu filme aplaudidos na noite do lançamento, por um público sofisticado e burguês), de lado tudo isso, e mais a piedade, é preciso dizer logo de início que *Escola de Samba Alegria de Viver* nem chega a existir como cinema. Que *Zé da Cachorra* é pífio, voraz, antipático, arrebitado. Que *Pedreira de São Diogo* é peça de museu, nascida ontem. Que *Um favelado*, menos a bonita cena no depósito de lixo, é, como seu autor, Marcos Farias, imagina Federico Fellini, balofo, ignorante, sensacionalista, mistificador, profissionalmente ruim (...) As últimas festas do Clube Cinema Novo já andavam acumulando decepções, apesar da piedade-cúmplice do seu grande animador de salão, maitre David Neves. Foi o caso de *Porto das Caixas*, depois *A grande feira*, ainda agora *Tocaia no asfalto*. Formou-se uma grande onda de otimismo, os sorrisos se abriram, afinal estávamos enterrando a chanchada, os pagadores começaram a render bem, aqui e no exterior. Não se descuidou, porém, desse meio tempo em que já se ouviam gritos de independência ou auto-suficiência ("morra a nouvelle vague", "o neo-realismo não existiu"), de reconhecer com lucidez os vícios agrupados pela maioria dos nossos jovens autores – quase todos verdes, inexperientes, movimentados por necessidades ideológicas ou estéticas inteiramente indefinidas (...) [Em *Cinco vezes...*], abandonando a crítica objetiva do real, Borges inventa imagens que ele pensa capazes de substituir a nossa realidade social, quando a sua presença, que é todo o episódio *Zé da Cachorra*, significa apenas uma espécie de alienação muito comum na vigência do stalinismo. E o Zé Borges é tão reacionário, ou mais, do que o próprio Stalin (...) Aprendam, Leon, Diegues, Marcos, Miguel: até que às vezes pode haver mais revolução num flirt com um gato do que em todos os operários esgoelados do mundo³⁴⁷.

³⁴⁶ LEITE, Maurício Gomes. "Cinco vezes favela", *Cinema*, sem data.

³⁴⁷ Idem.

Refletir sobre a recepção jornalística de *Cinco vezes...* permite conhecer a trajetória de um filme que, embalado pelo otimismo do cinema brasileiro em 1962, tornou-se um desconforto para os simpatizantes e opositores do movimento cinemanovista, causando polêmicas e dividindo opiniões não apenas por questões estéticas ou pelo conteúdo político radical, mas principalmente pelo fato de o CPC e seus cineastas não terem, minimamente, cumprido as promessas de renovar nossa cinematografia e de intervir nos rumos da sociedade a partir de uma produção fílmica. Apreciar essa recepção é adquirir a consciência de que *Cinco vezes...* não mereceu uma análise apurada por parte da imprensa, mais preocupada em se apropriar do filme a partir de compromissos ideológicos, e é descobrir como os críticos preferiram ler o longa-metragem como episódios independentes, autônomos apesar de sequenciais, pois geralmente depreciaram o amadorismo de *Um favelado*, *Escola de samba...* e *Zé da Cachorra*, mas elogiaram a maturidade dramatúrgica de *Pedreira de São Diogo* e *Couro de gato*³⁴⁸.

Para encerrar esse estudo de recepção, considero oportuno comentar dois textos escritos por participantes do CPC com a finalidade de avaliar o resultado obtido a partir da realização e exibição de *Cinco vezes...* O primeiro, divulgado na revista *Movimento*, número oito, no dia 20 de fevereiro de 1963, é um artigo de Cacá Diegues a refletir sobre a forma como os meios de comunicação encararam os filmes do Cinema Novo em 1962. O cineasta, cujo episódio havia sofrido severas restrições por parte de toda imprensa escrita³⁴⁹, resolveu publicar um texto opinativo, quase um revide, no qual

³⁴⁸ É o caso de Luiz Alberto, crítico do *Jornal do Comércio* que, nos dias seis e sete de dezembro de 1962, em um texto intitulado *Cinco vezes favela*, analisou separadamente cada um dos episódios e chegou às seguintes conclusões: Marcos Farias tem talento, mas demonstrou um excesso de inexperiência em *Um favelado*; Miguel Borges dirigiu um filme “cru”; *Escola de samba* “para ser entendido precisaria de mais de quinze minutos de duração”; *Couro de gato* era um episódio bom, com bela fotografia de Mário Carneiro; e *Pedreira...* era o melhor dos cinco curtas-metragens. Destaco uma passagem curiosa desse texto: “se uma trombeta estiver tocando, não é culpa minha, é do filme. Leon Hirszman, até aqui desconhecido do público, salta como diretor adulto, trazendo uma obra digna de qualquer parte do mundo, causando impacto e ficando com a personalidade mais marcante em toda a realização. Virão espíritos de porco e dirão: É Eisenstein. Ora, o homem tem suas influências. Ele optou pelas de Eisenstein e não se negou a ser eisensteiniado, o foi com coragem e conseguiu ser com categoria. Ora senhores ser eisensteiniano é fácil? Não, nada disso, a prova é que os próprios russos quando fizeram filmes em que utilizavam cenas com o estilo do mestre, se envolveram totalmente e realizaram sub-cinematografia (...) Leon fez o que sabia, não negou influências, criou uma das maiores obras do cinema brasileiro (...) *Pedreira* é o melhor dos episódios, é o único verdadeiramente adulto”. ALBERTO, Luiz. “Cinco vezes favela”, *Jornal do Comércio*, 6. e 7. dez 1962.

³⁴⁹ Sobre *Escola de samba...*, Luiz Alberto escreveu: “O resultado é que não se entende nada, deixando de existir estrutura de qualquer espécie. Portanto é um filme que não existe, não podendo ser comentado. Carlos Diegues é um bom crítico, homem inteligente, que tem talento para realizar coisas excelentes. Sua inexperiência decidiu fracasso, mas a experiência decidirá sucesso para a próxima vez”. Idem.,

prevalece um tom arrogante e irritadiço a questionar a validade das afirmações feitas pelos jornalistas. Logo no primeiro parágrafo, Diegues procurou demonstrar superioridade ao provocar a crítica, taxando-a de “vacilante ou tênue”, e ao declarar, com ressentimentos, o “estouro” do movimento cinemanovistas, apesar de que “conforme o ano se findava e os filmes iam se somando, muita gente caiu fora quando percebeu que a parada era dura”. Para o cineasta, o fato de boa parte da imprensa ter apreciado produções como *Os cafajestes* e *Pagador de promessas*, mas depreciado tantas outras realizadas por jovens diretores, caso do próprio *Cinco vezes...*, era um sintoma de falta de coragem, de falta de camaradagem com um movimento que tentava elevar a qualidade artística do cinema brasileiro.

Cacá Diegues tinha plena consciência da precariedade do filme cepecista, de sua deficiência estética e fracasso de bilheteria, mas escreveu uma matéria quase a exigir complacência (e paciência) dos jornalistas cariocas. Com esse espírito, desejando demonstrar aos desconfiados com o Cinema Novo, e com ele mesmo, que *Cinco vezes...* possuía uma importância histórica naquela fase da cinematografia brasileira, ele apelou para a exposição das nobres intenções contidas, mas não alcançadas, na produção financiada pelo CPC.

Para valorizar seu próprio trabalho, Diegues não teve pudor em mitificar a importância de *Cinco vezes...*: era um filme a emanar o “desejo” de intervenção na realidade, cujo resultado era a prática coletiva de uma experiência “consequente” e que, independentemente de seu questionável atributo artístico, tinha uma contribuição política relevante. Como tantos jornalistas, o cineasta também encontrara justificativas extra-fílmicas com a finalidade de valorar o saldo final do longa-metragem:

Dois de seus episódios unanimemente consagrados por quem quer que os veja, um terceiro é assistido com razoável interesse e os dois derradeiros são desprezados pelo público, ora como incompreensíveis, ora como primários, etc. Tire-se daí a média de resultados e saberemos que, na pior das hipóteses, realizou-se (sic) três obras onde o interesse do público, onde a empatia se realizava com a maior segurança. Donde, evidentemente, o resultado, **político**, satisfatório [negrito nosso]³⁵⁰.

Destacando a palavra “político”, cordial ao ponto de não nomear os donos dos episódios bons e ruins, Diegues entrou em conflito com a crítica cinematográfica para, ao mesmo tempo, afagá-la, tentar domá-la em relação ao papel de *Cinco vezes...* A

³⁵⁰ DIEGUES, Carlos. “Cinco vezes favela – CN 62”, *Movimento*, 20 fev. 1962, nº8.

imprensa deveria, em sua opinião, levar em conta o espírito por detrás do filme e a rebeldia dos jovens que conseguiram realizar um longa-metragem com orçamento reduzido, rompendo assim com os esquemas tradicionais de produção. É num tom de exagero, num desejo de autopromoção, que o cineasta terminou seu texto projetando para o futuro a capacidade de avaliar o filme como fundamental em nossa cinematografia. Nas entrelinhas, Cacá Diegues parece questionar a capacidade do mundo em compreender, naquele momento histórico, a importância de *Cinco vezes...*:

Enfim, *Cinco vezes favela* se tornou um dos fenômenos mais importantes nesta fase do novo cinema brasileiro. É claro que daqui para frente, a experiência absorvida pelo CPC e por outros produtores que por ela se interessaram, impedem que certos enganos sejam, de novo cometidos. São justamente esses enganos que tornaram *Cinco vezes...*, de um ponto de vista absoluto, apenas um filme razoável. Mas esta razoabilidade que constrói e cria. Esta razoabilidade que se torna fecunda e que será sempre lembrada. Uma razoabilidade histórica³⁵¹.

A segunda avaliação do filme escrita por representantes do CPC foi redigida no início de 1964 para um relatório interno do grupo sobre seus primeiros anos de funcionamento. Sem autoria definida, o texto é um achado no sentido de demonstrar o repúdio oficial dos cepecistas em relação a *Cinco vezes...* Nele, considera-se o longa-metragem um fruto de ingenuidade, pois o cinema brasileiro não fora capaz de atender às expectativas como o meio de comunicação com maior capacidade de conscientizar politicamente as massas. O CPC havia supervalorizado o poder difusor do cinema e, dado o fracasso de sua primeira produção, encontrava-se frustrado com uma experiência malsucedida e que custara a quase totalidade de seu orçamento em 1962.

A única serventia de *Cinco vezes favela*, curiosamente considerado no relatório um filme “conceitual”, de difícil compreensão para o espectador popular, era demonstrar aos militantes de esquerda como não fazer um filme:

Cinco vezes favela, como realização tanto artística como econômica, foi fruto da ingenuidade do CPC da UNE em sua fase inicial. O cinema brasileiro não tem praticamente nenhuma espécie de proteção (...) o produtor é obrigado a realizar filmes de garantido sucesso comercial para poder sobreviver (...) Não existe a tradição do filme, do cinema, que estabelece o diálogo com as grandes massas colocando uma visão do mundo, assumindo posições éticas. *Cinco vezes favela* é um filme com linguagem, praticamente um filme conceitual, de “mensagem”, como se diz, sem que a “mensagem seja encarnada numa simbologia humana reconhecível”. Pecando

³⁵¹ Idem.

artisticamente e culturalmente, *Cinco vezes favela* teria que fracassar comercialmente. Esse fracasso é episódio que faz parte do lento processo de subir às massas, de assumir a coletividade. *O pagador de promessas*, *Assalto ao trem pagador*, *Vidas Secas*, *Seara vermelha* e outros filmes nacionais mostram que o diálogo vai sendo estabelecido – o estabelecer o diálogo, o comunicar, é a essência mesma do fenômeno artístico³⁵².

³⁵² “RELATÓRIO do Centro Popular de Cultura”, Apud: BARCELLOS, Jalusa. *CPC: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.

Capítulo 3

Cinematografias em confronto

AS SOLUÇÕES (CINEMATOGRÁFICAS) PARA UM BRASIL EM CRISE

Na concepção do CPC e do Ipês, dois grupos alinhados a projetos antagônicos de desenvolvimento para o Brasil, a atividade cinematográfica era uma forma, entre outras, de difundir um conteúdo ideológico. Considerado por ambos o meio mais eficiente de levar uma mensagem política à sociedade, o cinema foi supervalorizado como instrumento de comunicação: filmes documentais ou ficcionais eram armas poderosas de propaganda ideológica e, quando apropriados e manipulados, poderiam atingir as diversas classes sociais, convencendo-as de que estava em preparação um projeto nacional para resolver os problemas socioeconômicos do país, afastando-o do subdesenvolvimento e fazendo-o ingressar na modernidade.

Com grandes expectativas em relação à capacidade do cinema em difundir uma mensagem, exatamente no momento em que se desenvolviam no Brasil (e no mundo) formas cada vez mais avançadas de comunicação de massa, os cepecistas produziram *Cinco vezes favela* e *Maioria absoluta* com o intuito de conscientizar as camadas populares para a luta entre as classes e prepará-las para um confronto contra o sistema capitalista, projetando uma emancipação das massas em relação à elite e às estruturas coloniais. Com a mesma perspectiva, os ipesianos financiaram a realização de pelo menos quinze documentários como parte de uma campanha ideológica para desestruturar a esquerda e persuadir os espectadores de que os empresários formavam a única vanguarda capaz de conduzir o desenvolvimento brasileiro. Entre transformar a ordem social em direção ao comunismo ou mantê-la para preservar o poder da elite burguesa, CPC e Ipês, inimigos políticos, utilizaram o cinema como instrumento de militância.

Nesse sentido, investigar a filmografia de ambos é conhecer como duas entidades políticas, representantes de classes diferentes e com recursos financeiros e administrativos bem díspares, analisaram cinematograficamente a situação do país no início da década de 1960 e propuseram soluções para a contenção do que consideravam os nossos problemas mais significativas.

Conforme visto nos capítulos anteriores, nos filmes do CPC e do Ipês, somos analisados como uma nação em crise. Fosse do ponto de vista dos cepecistas, para os quais o país somente se desenvolveria com uma ordem econômica autônoma em relação ao capital estrangeiro, ou na visão dos ipesianos, de que o desenvolvimento aconteceria em dependência com os países do Primeiro Mundo, os dois grupos identificaram, em seus cinemas, um Brasil politicamente instável, vacilante entre assumir uma modernização com bases comunistas ou liberais, cuja consequência mais perversa era a existência de intensos desequilíbrios sociais.

Em linhas gerais, na concepção do CPC, e das esquerdas, éramos uma sociedade em tensão, vivíamos um constante entrechoque de classes, resultado (inevitável) de nosso contexto histórico: além de o povo viver marginalizado das decisões políticas há séculos, em permanente situação de miséria graças às relações de trabalho no sistema capitalista, o Brasil ainda possuía uma estrutura colonial, de submissão aos países desenvolvidos, quando se tratava de organizar as diretrizes de sua própria economia. Com uma elite burguesa, empresarial e latifundiária, comprometida com o capital estrangeiro, a explorar as camadas populares e a pressionar o governo pela desnacionalização de nossa estrutura econômica, o país encontrava-se imerso no subdesenvolvimento³⁵³. Nos filmes cepecistas, a denúncia em torno desse estado de dependência e das inconseqüências da elite, duas das principais causas de nossas crises, se concentram nas inúmeras imagens a exibirem, às vezes em pormenores, os desajustes sociais brasileiros: em *Cinco vezes favela*, uma cena como a do lixão no episódio *Um favelado* ou os planos gerais detalhados do morro em *Zé da Cachorra* revelam a precariedade de um povo oprimido e que precisa ser organizado politicamente como classe para lutar contra as injustiças e, por extensão, promover uma transformação social capaz de romper com o subdesenvolvimento.

³⁵³ Para detalhes sobre as posições políticas da esquerda, dois bons livros a serem consultados são: BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O governo João Goulart*. Rio de Janeiro: Revan, 2001; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

No caso do Ipês, imagens da miséria, utilizadas na maioria de seus documentários, são também representativas das crises existentes no Brasil. Na cinematografia ipesiana, seqüências contendo as adversidades do sertão em *Nordeste, problema número um* ou expondo o drama dos favelados em *Criando homens livres* ilustram uma sociedade problemática cujos desajustes são resultado, na direção oposta ao CPC, de uma mentalidade atrasada que não reconhece a iniciativa privada como vanguarda do desenvolvimento e de uma elite burguesa pouco comprometida em estruturar a nossa economia de acordo com orientações internacionais: se aumentavam as tensões sociais é porque faltava, no Brasil, um projeto nacional no qual os empresários lideravam nosso progresso e no qual o governo fortalecia nossos laços com os países desenvolvidos, criando formas de incentivo para a entrada de empresas estrangeiras em nosso mercado. Em acréscimo a essa “dependência positiva”, além de alguns pontos estratégicos de nossa economia estarem nas mãos do setor público, quando seriam mais bem administrados por empreendimentos privados, o Ipês também considerava um fator de nosso subdesenvolvimento o aumento da influência comunista no Brasil: para os conservadores, o crescimento dos grupos políticos ligados à esquerda era sinônimo de uma nação em desequilíbrio e que poderia entrar em colapso caso suas crises não fossem contidas³⁵⁴.

As assertivas cinematográficas do CPC e do Ipês em torno das crises brasileiras, sintetizadas nos parágrafos anteriores, levaram os dois grupos a investigar, dentro de nossa sociedade, quais seriam os agentes responsáveis por sustentar nosso estado de subdesenvolvimento. Para os ipesianos, um dos principais adversários a serem enfrentados, pois sua mentalidade atrasada impedia o Brasil de ingressar na modernidade capitalista e progredir economicamente, era o burguês provinciano, sujeito sem qualificações para negociar com empresários estrangeiros em um mundo em processo de globalização e que mantinha seu empreendimento desatualizado em relação às técnicas modernas de produção, conseqüentemente dificultando um usufruto mais racional de nossos fartos recursos naturais.

Não bastasse ser transformado em símbolo do subdesenvolvimento no cinema ipesiano, esse burguês também era o culpado por perpetrar uma idéia arcaica de capitalismo no qual o patrão, ao invés de se aliar aos trabalhadores, fazia questão de

³⁵⁴ Para um estudo apurado sobre a posição dos conservadores, ver DREIFUSS, René Armand. 1964: *a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981; MOTTA, Ricardo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

exibir uma superioridade hierárquica e manter o povo submetido a sua autoridade. Esse homem, ao desmerecer seus funcionários com maus-tratos, péssimas condições de trabalho e salários aviltantes, ignorando por completo os ensinamentos do Papa João XXIII na encíclica *Mater et Magistra*³⁵⁵, se tornava o grande responsável pelo aumento da atividade subversiva: na concepção do Ipês, as camadas populares eram cada vez mais atraídas por promessas de bem-estar prescritas pela esquerda, consequência de sua ingenuidade e das relações exaustivas com o patronato dominador. Se as massas estavam sendo corrompidas por “demagogos” e comunistas, a culpa maior recaía sobre o empresário ignorante do equilíbrio social possível somente com o desenvolvimento do liberalismo.

No cinema ipesiano, o principal documentário a empregar o capitalista obtuso foi *A boa empresa*. Nesse filme, com direção de Carlos Niemeyer, a fábrica antiquada, suja, com maquinaria obsoleta e tomada pela precariedade, que é responsável pela expressão abatida dos trabalhadores, torna-se sinônimo da elite imersa na ignorância. No curta-metragem, o resultado negativo dessa atitude são as paralisações, anunciadas em jornais sobrepostos a multidões agressivas, e as seqüências quando a câmera registra uma empresa com as portas cerradas, metáfora da economia parada graças aos piquetes dos operários. Em um Brasil onde as greves aumentaram significativamente no início dos anos 1960, o Ipês combatia esse capitalismo selvagem, sustentáculo de nosso subdesenvolvimento, de nossa miséria e oportuno para os comunistas de plantão³⁵⁶.

A irresponsabilidade da elite empresarial, o fato de ela não utilizar a propriedade privada como instrumento de equilíbrio social, permitindo que o povo encontrasse resguardo nas ideologias de esquerda, é analisada pelo Ipês como um perigoso ato de omissão capaz de levar o Brasil ao totalitarismo. No cinema do grupo, de modo deveras

³⁵⁵ De acordo com a encíclica *Mater et magistra*: “[exige-se] que as relações entre empresário e dirigentes, por um lado, e trabalhadores, por outro, sejam caracterizadas pelo respeito, pela estima e compreensão, pela elaboração leal e ativa, e pelo amor da obra comum; e que o trabalho seja considerado e vivido por todos os membros da empresa, não só como fonte de lucros, mas também como cumprimento de um dever e prestação de um serviço. O que supõe, também, poderem os trabalhadores fazer ouvir a sua voz e contribuir para o bom funcionamento e o progresso da empresa. (...) Uma concepção humana da empresa deve, sem dúvida, salvaguardar a autoridade e a eficiência necessária da unidade de direção; mas não pode reduzir os colaboradores de todos os dias à condição de simples e silenciosos executores, sem qualquer possibilidade de fazerem valer a própria experiência, completamente passivos quanto às decisões que os dirigem”.

³⁵⁶ Nas palavras do narrador de *A boa empresa*: “Hoje, nas empresas deslocadas da realidade, as más condições de trabalho e remuneração aviltante ainda comprometem a saúde do operário, vítima de uma mentalidade em que o capital não é um instrumento de bem-estar coletivo, abrindo brechas perigosas nas relações empregador-empregado (...) Desespero, mortes, males oriundos muitas vezes da incompreensão e do desconhecimento dos direitos dos trabalhadores, que esquecidos, que sem orientação segura,

fortuito e sem levar em consideração as diferenças de contexto histórico e cultural, violentas imagens da Alemanha nazista, da União Soviética sob o comando de Stálin ou da Cuba castrista são utilizadas com a finalidade de projetar um futuro tenebroso para os brasileiros, mais obscuro que as crises do subdesenvolvimento, caso os comunistas consigam assumir o poder. Nos documentários *O que é o Ipês?*, *O Brasil precisa de você*, *O que é a democracia?*, *A boa empresa* e *Depende de mim*, os principais adversários do projeto democrático liberal dos ipesianos, por extensão os adversários de uma modernização conservadora para o país, são denunciados aos espectadores: os filmes procuram difundir um clima de insegurança e agir sobre nossos temores com o objetivo de nos comprometer com o combate às elites inconseqüentes e aos “demagogos marxistas” de plantão³⁵⁷.

No cinema cepecista, o principal agente causador de nosso subdesenvolvimento é a burguesia de interesses particulares e compromissada apenas com os valores do capitalismo. Em *Cinco vezes favela* e em *Maioria absoluta*, o adversário do projeto revolucionário, inimigo de uma modernização nacional-reformista, era a elite econômica culturalmente colonizada, defensora da mais-valia como ideologia política e mantenedora de uma estrutura social dividida em classes. Em *Zé da Cachorra*, por exemplo, o burguês caricaturalmente bonachão, representação da elite responsável por preservar o povo em estado de miséria, utiliza suas influências para dominar o morro carioca e obter lucros com isso. Sua figura, de gordo a fumar charutos norte-americanos e a ouvir jazz, faz dele um símbolo da mentalidade colonial, um sujeito alienado a importar e celebrar os costumes estrangeiros considerados pelo CPC como prejudiciais a nosso universo cultural. Miguel Borges critica essa mentalidade, assim como Leon Hirszman, no documentário *Maioria absoluta*, também invalida o discurso de um sujeito a defender que o Brasil somente encontrará o caminho do progresso quando “importar” homens e mulheres da Europa e dos Estados Unidos. De forma latente, os dois cineastas parecem questionar uma postura muito recorrente entre os conservadores, bastante presente no ideário ipesiano, o discurso em torno da necessidade do capital

envolviam-se em greves, algumas políticas, que acabavam por causar prejuízos e angústias a toda a coletividade”.

³⁵⁷ Diz o narrador do documentário *O Brasil precisa de você*: “A revolução cubana só foi possível porque os democratas se omitiram diante da ditadura de Baptista, permitindo que se criasse o clima que facilitou o surgimento de um novo ditador: Fidel Castro (...) Aonde nos levará a miséria do povo? E a inflação? Aonde seremos levados pela demagogia e a agitação social? Aonde nos levarão as crises, o descalabro administrativo, a desordem? Aonde nos levará a omissão das chamadas elites? O tempo é pouco! O Brasil não pode esperar mais...”.

estrangeiro e dos valores da democracia liberal norte-americana para o desenvolvimento do Brasil³⁵⁸.

Em *Cinco vezes favela*, enquanto essa burguesia colonialista, “entreguista” na expressão da época, foi alvo direto das críticas e deboches dos cineastas cepecistas, uma outra burguesia, com características nacionalistas, sequer foi materializada no filme como figura dramática. O leitor há de lembrar, conforme visto no capítulo anterior dessa pesquisa, que um dos conceitos caros ao ideário do CPC foi o de “frente única”, ou seja, um esforço em unir diferentes classes, como a burguesia antiimperialista e o proletariado urbano e rural, com o objetivo de concretizar um projeto de esquerda para o Brasil. O fato de essa elite politicamente consciente, origem social da maioria dos cepecistas, não aparecer em *Cinco vezes favela*, pode significar uma omissão produzida de forma consciente e estratégica. De acordo com o pesquisador Jean-Claude Bernardet,

O desenvolvimentismo (foi) um projeto ideológico voltado para uma evolução industrial e capitalista do país, a ser promovido por uma burguesia nacionalista e antiimperialista, cuja ação integraria à nação os que estão marginalizados da produção e do consumo. (...) Como parte da produção cinematográfica se apóia nesse projeto ideológico, certamente não se pode falar de um envolvimento programático e preciso com as teses do ISEB, mas de uma espécie de pacto ideológico implícito e tácito; (a primeira geração do Cinema Novo) não toca na burguesia, na indústria, na cidade, sede dessa burguesia, nem no proletariado urbano. Há como que um entendimento implícito que fez com que os temas que poderiam ser tidos como delicados por essa burguesia fossem afastados da temática cinematográfica. Essa é uma hipótese para compreender que as obras principais do Cinema Novo tiveram uma problemática rural, em detrimento da temática urbana³⁵⁹.

Assim, atacava-se uma burguesia ideologicamente vinculada ao capital estrangeiro, elite às voltas com o Ipês, mas preservava-se uma possível parceira do projeto nacionalista da esquerda.

Essa questão dos adversários ideológicos como sinônimo dos agentes do subdesenvolvimento brasileiro pode ser observada, com mais acuidade, a partir de uma análise sobre a temática do movimento estudantil para os cepecistas e os ipesianos. No

³⁵⁸ Apesar de o cinema cepecista não entrar em detalhes sobre o projeto de desenvolvimento defendido pela esquerda, é pertinente considerar os integrantes do CPC como alinhados à idéia de uma economia brasileira independente das influências, consideradas negativas, do capital estrangeiro. Na peça-pílula *Não tem imperialismo no Brasil* e na música *João do Grilo ou o falso nacionalista*, o tom é de desconfiança em relação às empresas estrangeiras.

³⁵⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 47 – 48.

CPC, majoritariamente formado por jovens em idade universitária, foi desenvolvida uma dramaturgia de agitprop na qual o estudante de esquerda, envolvido com agremiações políticas, por vezes foi exaltado como figura essencial para a realização de transformações sociais. Em peças como *Auto dos 99%* e *A vez da recusa*³⁶⁰, o protagonista heróico se confundia com o universitário contestador da ordem vigente em seu desejo de contrariar não apenas os valores tradicionais de um sistema educacional reservado à elite, mas de romper com uma sociedade em que a má distribuição de rendas promove a submissão de uma classe por outra.

Essa dramaturgia com traços idealistas, em celebração à política universitária como etapa fundamental para a emancipação do povo e da nação, foi reflexo de um momento histórico no qual o movimento estudantil se configurou, socialmente, como significativo grupo de pressão. No início da década de 1960, em união com outras representações estudantis, a UNE praticou uma ampla atividade política que não se concentrou apenas na defesa de uma reforma universitária radical: em agosto de 1961, foi atuante na *Campanha da Legalidade*, liderada por Leonel Brizola, contra o ensaio militar de impedir a posse de João Goulart à presidência do Brasil; foi uma das principais idealizadoras da “bandeira do 1/3”³⁶¹; promoveu uma greve geral nacional, entre junho e agosto de 1962, na defesa da reforma universitária; defendeu publicamente o presidencialismo no plebiscito de janeiro de 1963; promoveu uma primeira aproximação com camponeses e operários, na tentativa de formar uma frente única de atuação política; e assumiu posições radicais face às questões nacionais, caso do projeto governamental das reformas de base, exercendo pressões significativas sobre o governo federal³⁶².

A confiança da esquerda no potencial revolucionário do estudante é perceptível em documentos redigidos pela UNE durante esses anos antecedentes ao Golpe de 1964. Na *Declaração da Bahia*, manifesto redigido em maio de 1960 durante a realização, em Salvador, do Seminário Nacional de Reforma Universitária, é nítida a crença em um

³⁶⁰ Há uma análise das duas peças na segunda parte do capítulo 3.

³⁶¹ Nas palavras de Aldo Arantes, uma breve explicação da “bandeira do 1/3”: “com ela exigia-se a participação dos estudantes nos órgãos colegiados, no sentido de criar um equilíbrio de forças dentro da universidade: 1/3 seria de estudantes, 1/3 de professores e outro 1/3 de professores recém-eleitos. Era, no fundo, uma tentativa de aliança política entre os professores novos e os estudantes, voltada contra os professores estratificados, contra a velha mentalidade dos catedráticos, visando a formação de uma correlação de forças progressistas dentro da universidade”. ARANTES, Aldo. Apud: SANFELICE, José Luis. *Movimento estudantil: a UNE na resistência ao golpe de 64*. São Paulo: Cortez, 1986, p. 39 – 40.

³⁶² SANFELICE, José Luis. *op. cit.*, capítulo 1.

movimento estudantil politicamente qualificado para assumir as responsabilidades por uma futura revolução com bases marxistas:

Trata-se de incorporar toda uma classe, cem mil universitários, à consciência da luta popular, ligada a ela por compromissos concretos da própria situação estudantil. Trata-se de perceber que a missão do universitário frente ao povo está, de início, na própria Universidade (...) a classe universitária aceita o compromisso com o povo e **pretende conduzi-lo** (...) as perspectivas do movimento estudantil brasileiro são, pois, francamente favoráveis a uma união de todos pela luta popular que se trava no presente. As batalhas que ainda temos a travar (...) denunciam a opção irrecusável da luta universitária atual: ou o compromisso total com as classes exploradas ou a aliança com uma ordem social caduca e alienada. Não há meio termo [negrito nosso].³⁶³

Ao estudante, ciente das estruturas de poder no sistema capitalista e do conflito entre as classes como artifício para demoli-las, estava reservado o importante papel histórico de conscientizar politicamente o povo e orientá-lo na luta contra a opressão exercida pela elite econômica. Na concepção do CPC e da UNE, principalmente entre os anos 1961 e 1964, a universidade era uma instituição fundamental para a concretização do projeto revolucionário, pois dali saíam os militantes compromissados com as “verdadeiras” necessidades das camadas populares, trabalhando com a finalidade de despertar sua consciência crítica em um mundo organizado de acordo com os interesses do capital. Com um espírito idealista e missionário, tendo como motivação maior a promoção do bem-estar coletivo, o CPC e a UNE acreditaram em um projeto de revolução que começaria no movimento estudantil e aos poucos se transformaria em projeto político nacional:

“a Reforma Universitária (é) uma das reformas necessárias à libertação nacional e à emancipação do povo (...) percebe-se claramente que a Reforma Universitária não é do interesse apenas do estudante, mas sobretudo do povo, e que ela só será possível, no seu pleno sentido, com a libertação nacional e a reestruturação da sociedade brasileira, e que, portanto, é necessário lutar pelas outras reformas e pela libertação nacional para lutar consequentemente pela Reforma Universitária”³⁶⁴.

Essa postura nacional-revolucionária, na qual os estudantes assumem um papel político definidor de nosso futuro, postura compartilhada pelos cepecistas, foi alvo de inúmeros ataques promovidos pelo Ipês. Preocupados com a influência da esquerda nos

³⁶³ Apud: Idem, p. 36 - 38.

³⁶⁴ Apud: Idem, p. 42.

rumos da política brasileira, os ipesianos realizaram uma extensa campanha para desmobilizar um movimento universitário por eles identificado como grupo subversivo a serviço do comunismo internacional. Com intenção de liquidar esses agentes do subdesenvolvimento, inimigos do catolicismo e da democracia, os empresários financiaram uma série de ações com o intuito de convencer a opinião pública a se posicionar contra a UNE: além de produzir filmes e publicar livros, folhetos e matérias de jornal, o Ipês cogitou a fundação de um jornal universitário de oposição³⁶⁵ e criou um curso para a formação de jovens líderes conservadores que pudessem ser infiltrados no movimento estudantil com a finalidade de mudar suas diretrizes³⁶⁶.

Os ipesianos sintetizaram sua posição contrária aos estudantes de esquerda no documento *UNE + UIE = Subversão*³⁶⁷. Em um texto de repúdio, no qual a UNE é motivo de preocupação dos empresários, pois entidade “[antinacional] com posições que contrariam os verdadeiros interesses do País”³⁶⁸, o Ipês tentou desmoralizá-la ao apontar sua parceria com a União Internacional dos Estudantes. A aproximação com essa associação sediada em Praga, que fornecia verbas para o funcionamento da UNE, foi a principal informação utilizada pelos ipesianos na articulação de uma denúncia em torno da possível sociedade entre as universidades brasileiras e soviéticas com o objetivo de implantar o regime comunista no país. Esse folheto, impresso junto ao desenho de uma passeata com cartazes de apoio ao Kremlin e a Cuba, tinha a clara intenção de difamar o projeto político e educacional da esquerda: “ninguém ignora que a alfabetização desse tipo [promovida pela UNE] sempre foi pretexto de instrumento para a difusão do comunismo. Veja-se a experiência chinesa. Veja-se a experiência cubana (...) VEJA-SE A PRÓPRIA EXPERIÊNCIA DA UNE!”³⁶⁹

Dado o temor da classe empresarial em ver seus negócios políticos e econômicos prejudicados caso a contestação estudantil se tornasse uma mobilização popular a pressionar o governo João Goulart, o Ipês financiava publicações com a mesma postura combativa de seu folheto. Em *UNE – instrumento de subversão*³⁷⁰, uma compilação de

³⁶⁵ Conforme discutido na reunião da Comissão Diretora, em três de abril de 1962.

³⁶⁶ Conforme a ata da reunião da Comissão Diretora, em 21 de março de 1962, os ipesianos discutiram a importância de apoiar, financeiramente, o curso do Padre Veloso para a formação de líderes. Com custo de Cr\$ 1.745.000,00, para cinco cursos no Brasil, o objetivo era infiltrar líderes entre os comunistas e nos sindicatos. No mesmo dia, os empresários também pensaram na possibilidade de infiltrar “elementos” conservadores na UNE, mas avaliaram que o Ipês deveria promover essa ação de forma indireta, sem sujar seu nome perante a opinião pública.

³⁶⁷ Ver anexo 19.

³⁶⁸ Trecho retirado do documento “UNE + UIE = Subversão”.

³⁶⁹ Idem.

³⁷⁰ O livro foi comentado, com mais detalhes, no segundo capítulo dessa pesquisa.

matérias jornalísticas escritas por Sônia Segnanfreddo, as pesadas acusações dirigidas à entidade, justificadas pela autora como necessárias para proteger o leitor contra o perigo comunista, fazem parte do esforço conservador em projetar o temor de que o engajamento universitário poderia levar o país ao totalitarismo, daí o recorrente uso de imagens textuais a evocarem um Brasil afundado na barbárie, na supressão da liberdade e da iniciativa privada³⁷¹.

Embora a maioria dos textos ipesianos sobre a questão estudantil não ultrapassasse os limites de uma propaganda anticomunista, há um livro publicado pelo grupo no qual os conservadores se preocuparam em apresentar como deveria ser uma reforma universitária sob os moldes do liberalismo. Em *Reforma universitária*, o quinto número da coleção *Cadernos nacionalistas*³⁷², a tese apresentada pelo psiquiatra Antonio Carlos Pacheco e Silva, professor pela Faculdade de Medicina da USP entre 1937 e 1968, defende a essência da educação como uma forma de conhecimento utilitário adequado para criar profissionais com condições de desenvolver o país de acordo o ideário conservador. De acordo com o autor, a função primordial das universidades não era apenas promover a reflexão ou o crescimento intelectual, mas principalmente abastecer os quadros de uma indústria nacional em expansão: a reforma exigida por Pacheco e Silva, assumida como projeto pelo Ipês, tinha como principal objetivo renovar as fileiras empresariais, qualificando tecnicamente os estudantes para assumirem posições estratégicas na economia brasileira³⁷³.

Sendo assim, quando o autor dessa publicação enumera alguns itens que deveriam constar em uma reforma universitária, como a renovação das técnicas e dos

³⁷¹ Escreveu Sônia Segnanfreddo: “a UNE é importante para o comunismo porque se situa no Brasil, país líder da América Latina, e no principal estado da federação. Qualquer movimento estudantil partindo da Guanabara mobiliza setores da Nação, especialmente a imprensa que, muitas vezes, para saber os verdadeiros objetivos de tais movimentos, os noticia com simpatia. A ação da UNE, também, se faz sentir junto ao Governo. Através de manobras bem arquitetadas, sob o pretexto de conseguir melhorias em restaurantes, obtenção de livros ou viagens culturais, a UNE recebe dos poderes Legislativo e Executivo verbas vultosas que são empregadas em propagandas subversivas e em criação de centros culturais (o Centro Popular de Cultura), cuja finalidade é a de difundir o marxismo entre os estudantes e os trabalhadores”. SEGANFREDDO, Sônia. *Une: instrumento de subversão*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1963, p. 17 – 18.

³⁷² Nos mesmos moldes dos *Cadernos do povo brasileiro*, da Editora Civilização Brasileira, a coleção *Cadernos Nacionalistas*, financiada pelo Ipês, tinha como objetivo esclarecer didaticamente o leitor sobre temas fundamentais do Brasil contemporâneo aos anos 1960. Com alto teor ideológico, sempre defendendo uma posição política de caráter liberal, alguns de seus títulos foram: *Como lidar com os comunistas* (nº3), de Wilhelm Roepke; *O árduo caminho da reforma agrária* (nº4), de José Setzer; *Reforma universitária* (nº5), de A. C. Pacheco e Silva; *Estratégia e tática comunista para a América Latina* (nº6), de Eudócio Ravines.

³⁷³ Sobre o assunto, ver SOUZA, Maria Inêz Salgado de. *Os empresários e a educação: o Ipês e a política educacional após 1964*. Petrópolis: Vozes, 1981.

métodos científicos ensinados em sala de aula ou a modernização dos laboratórios de aprendizado, suas reivindicações são condizentes com a idéia de que “os estudantes precisam de preparação básica adequada para o melhor aproveitamento do curso e da **aplicação do ensino na vida prática** [negrito nosso]”³⁷⁴. Na concepção do professor Pacheco e Silva, os cursos tecnicizantes mereciam o privilégio prioritário do aperfeiçoamento, dada sua importância para o progresso do país, enquanto os cursos “abstratos”, palavra utilizada para definir as disciplinas de Humanidades, deveriam ser vigiados por concentrarem a perigosa presença da politicagem estudantil em seus “princípios revolucionários para implantar o regime totalitário, subverter a ordem, gerar indisciplina e destruir as bases da grandeza da civilização ocidental”³⁷⁵.

É com base nessas duas diretrizes, o da reforma liberal conservadora e o da denúncia das atividades estudantis, que o Ipês contratou Jean Manzon para a realização do documentário *Deixem o estudante estudar*, cujo título é significativo dessa postura assumida pelos conservadores. No filme, o espectador acompanha a trajetória de um universitário, a voz da narração, rapaz preocupado em compreender qual o significado de receber um diploma após anos de escolarização. Esse questionamento retórico, utilizado pelo cineasta para salientar a vida sacrificada do estudante, das noites mal dormidas aos custos excessivos dos livros didáticos, encontra como resposta, no curta-metragem, as vistas aéreas de empreendimento vultosos como a fábrica da Mercedes Benz, a hidrelétrica de Volta Redonda ou a refinaria de Capuava. O estudante, ao contemplar as realizações da indústria nacional, ao acreditar “que o Brasil tem um destino importante na comunidade social”, percebe a importância da aprendizagem como responsável pelo nosso desenvolvimento econômico: “a responsabilidade da juventude é total. É a responsabilidade grave de quem vai herdar todo o patrimônio de uma nação. Que seria do futuro do Brasil se não conseguíssemos formar engenheiros da mais alta competência, capazes de concretizar o sonho de eletrificação do país?”.

É a partir dessa conclusão que o narrador formula o conceito de “espírito universitário”, uma catarse desse modelo educacional voltado para o abastecimento de quadros industriais, quando o estudante compreende a responsabilidade de estudar para o progresso da nação e quando ele se convence de que politicagem universitária não

³⁷⁴ PACHECO e Silva, A. C. *Reforma Universitária*. Cadernos Nacionalistas nº5. Rio de Janeiro: Ipês, sem data. p. 4.

³⁷⁵ Idem, ibidem.

passa de uma forma de manter nosso país imerso no subdesenvolvimento e nos limites do totalitarismo³⁷⁶.

Deixem o estudante estudar procura persuadir o espectador de que o ensino tecnicizante, quando acompanhado por uma educação voltada para a cidadania, irá produzir um capitalista moderno, um profissional e investidor liberal consciente da função social da iniciativa privada: o universitário de hoje, futuro profissional, será o homem de empresa cuja tarefa primordial é ser instrumento de um equilíbrio social inédito. É curioso notar como o documentário projeta uma sociedade melhor a partir dos cursos com caráter utilitário. Quando os estudantes aparecem junto ao professor, suas aulas sempre realçam a utilização prática do conhecimento: nos laboratórios, os alunos aprendem a aplicar a ciência com o uso de microscópios e outros aparelhos de trabalho. Nos filmes ipesianos nos quais o ensino é tematizado, a escola nunca oferece uma disciplina na área de ciências humanas. Em *Criando homens livres*, as crianças aprendem marcenaria e os adolescentes têm um primeiro contato com projetos de construção civil, pois na empresa particular poderão aplicar seus talentos para o melhoramento do Brasil³⁷⁷.

Assumidas pelo Ipês com base em uma reforma universitária conservadora, as promessas de desenvolvimento e equilíbrio social, no fundo um estratégico discurso empresarial para garantir interesses políticos e econômicos, foram contrapostas pelo teatro cepecista a partir da encenação de uma peça como o *Auto dos noventa e nove por cento*. Nesse texto com assinatura coletiva³⁷⁸, montado pela primeira vez entre março e maio de 1962³⁷⁹, a sátira e o deboche são utilizados como estilo de linguagem para desmoralizar a universidade tradicional, fundada sob a regência do antigo Império brasileiro, local onde apenas as classes abastadas têm o privilégio de estudar e onde o saber, ultrapassado, perpetua o poder e o domínio social das elites.

³⁷⁶ Comenta o narrador: “Este deve ser o espírito do estudante. Sentido profundo da responsabilidade científica. Abertura para tudo quanto há de verdadeiramente importante para o destino nacional. Supremo desprezo por tudo quanto se refira à agitação social perturbadora da serenidade necessária à seriedade do estudo”.

³⁷⁷ “O Ipês foi formado por elementos do meio empresarial e se constituiu num grupo doutrinário com funções político-ideológicas bem definidas (...) (ele) permaneceu fiel ao núcleo central de sua doutrina: fortalecimento da livre empresa e preservação do capitalismo. A ênfase na função social da empresa constituiu uma idéia que só vingou durante a crise brasileira que antecedeu 1964. Passada esta, constata-se uma ausência dessa preocupação social e se explicita o objetivo que norteia toda a ação política do Estado a partir de então: ‘acelerar o processo de capitalização de que tanto carece nosso País para vencer a presente etapa de seu desenvolvimento’”. SOUZA, Maria Inês Salgado de. *op. cit.*

³⁷⁸ São autores da peça: Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho.

Nessa universidade envelhecida, que serviria perfeitamente aos propósitos do Ipês, em que os professores precisam ser retirados de sarcófagos antes do início das aulas, repousa e se difunde o pensamento conservador. Na peça, a disciplina de ciências sociais celebra o caráter divino da família como célula máter da sociedade; em arquitetura, o professor se nega a estudar as favelas por considerá-las indignas de sua profissão³⁸⁰; e em História, os alunos são enrolados com detalhes rocambolescos sobre a vida de Dom Pedro I, como a cor de sua cueca ou o chá por ele bebido no dia da Independência, ao invés de refletirem com seriedade sobre o Brasil.

Esse tom jocoso, com o intuito de alertar espirituosamente o público de que “as coisas que se ensinam aqui nós não usamos, ou não são verdadeiras”, funciona no auto como contraposição à vanguarda política estudantil, um espírito em confronto com a mentalidade senil das universidades. Na última seqüência da peça, quando um rapaz invade a reunião da congregação dos professores, na qual quatro “velhinhos” mal conseguem ficar acordados e suspendem um colega por este ter lecionado marxismo e existencialismo, o embate entre a nova e a velha geração se estabelece com rispidez e o estilo piadista é propositalmente diminuído para conhecermos as exigências do movimento estudantil em relação à reforma educacional: cobrava-se a abolição da cátedra vitalícia; a criação de um concurso para a admissão de novos professores nas universidades particulares, impedindo assim a contratação por nepotismo e, principalmente, o rompimento com a tradição elitista das universidades, transformando-as em espaço público de debate e com o compromisso de estimular o ingresso de estudantes vindos das camadas populares da sociedade. Diferentemente da tecnicização e do utilitarismo industrial defendidos pelo Ipês, a função primordial do conhecimento seria a conscientização política, um passo fundamental na luta pela libertação nacional e popular.

³⁷⁹ RELATÓRIO do Centro Popular de Cultura. Apud: BARCELLOS, Jalusa. *CPC: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, anexos.

³⁸⁰ Como o tema da favela aparece bastante nesse capítulo e como o Ipês defendia um projeto de desfavelização, com a transferência dos habitantes do morro para os subúrbios, considero pertinente reproduzir a fala do professor de arquitetura: “[a favela] é tanto objeto de arquitetura quanto um cachorro sarnento o seria de medicina. Bem, satisfaçamos a curiosidade juvenil. Trata-se de uma favela, habitação popular que não sofre a mínima interferência de arquitetos, adquirindo assim esse aspecto rude e desagradável. Isso está fora de nossa profissão, porque, tanto as casas como a disposição delas, é planejada, é realizada unicamente pelos habitantes do morro. Mais comumente conhecidos como favelados. Como vêem, eles mesmos dão conta do recado. Logo, não vale a pena perdemos tempo com isso. Voltemos ao nosso capital jônico!”. “O AUTO dos noventa e nove por cento”. Apud: PEIXOTO, Fernando (org). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global Editora, 1989, p. 123.

No *Auto dos noventa e nove por cento*, encenação alinhada às reivindicações da UNE na questão universitária, a fala dos estudantes ficcionais é dotada de um caráter combativo, estímulo para o público aderir ao ideário do movimento estudantil:

professor sem concurso, não pode dar curso, só sabe discurso (...) colegas, estudar é um privilégio dos que foram para o colégio à custa do papai e da mamãe. Colegas, nenhum de nós é operário, nenhum de nós é camponês. Estudamos dos salários dos filhos dos operários, dos filhos dos camponeses (...) Preciso que gastem mais comigo, professor. Quero aulas melhores, professores menos cansados, quero lugar para praticar, lugar para discutir (...) Quero que mais gente estude, quero que mais gente pense (...) Quantos mais estiverem lúcidos de sua vida e de seu destino, mais homens seremos³⁸¹

Nesse embate em torno da função da universidade e do estudante, e nas questões ideológicas em geral, CPC e Ipês, representantes de interesses sociais distintos, se enxergavam como inimigos mútuos. Em seus filmes, peças e publicações das mais variadas, ambos se empenhavam em denunciar o outro como causador de nossas crises, tentando convencer os espectadores a agir contra um adversário a estagnar o desenvolvimento do país.

Na busca por solução, por ações de combate contra o inimigo nacional, CPC e Ipês cogitaram a possibilidade de o governo se tornar um aliado de seus projetos políticos. Na cinematografia de ambos, entretanto, a investigação em torno dessa provável parceria não levou os grupos a uma conclusão amistosa: em boa parte de seus filmes, além da ineficiência em contornar as causas do subdesenvolvimento, o poder público, desconfiava-se, também se tornara um agente responsável pela perpetuação das crises brasileiras³⁸².

Nos documentários ipesianos, nos quais o sistema político de vanguarda é o liberal, o governo do país era retratado como um empecilho para a evolução da iniciativa privada e da livre concorrência entre as empresas, duas ideologias a conterem as promessas de um Brasil com futuro grandioso pela frente. Na concepção do Ipês, importada de um sistema norte-americano de valores, o Estado não deveria intervir na economia ou nas decisões do setor empresarial sob o risco de se tornar um obstáculo para nosso desenvolvimento. O progresso de nossa sociedade seria possível quando fosse estimulada a entrada de capital estrangeiro no país e quando os empresários,

³⁸¹ Idem, p. 133.

³⁸² Para informações sobre como a esquerda e a direita desconfiaram da eficiência do governo Jango, ver: BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz, *O governo João Goulart*, Revan, 2001.

conscientes de seu papel social na luta contra o subdesenvolvimento, tivessem a oportunidade de agir com plena liberdade.

Em filmes como *História de um maquinista*, o Ipês promoveu uma verdadeira campanha contra o que considerava um governo equivocado e interventor. Nesse documentário, há um esforço em demonstrar como o sistema ferroviário **público**, essencial para nossa economia e para a distribuição de produtos, encontrava-se completamente desestruturado. O abandono do Estado para com suas próprias ferrovias, recriminado no curta-metragem a partir da voz do narrador, é reforçado visualmente pelas técnicas cinematográficas empregadas por Jean Manzon e sua equipe com a finalidade de negativar as imagens.

Quando o transporte **público** é focalizado, o cineasta utiliza uma fotografia suja, recheada por sombreamentos e fumaças a esconder os rostos da população³⁸³, e opta por retratar seqüências em que a temática central evoca no espectador um sentimento de desordem e frustração: são os corpos mutilados em uma tragédia, as poças de água a tomar os trilhos, a multidão a se empurrar na estação Central do Brasil, homens dependurados em vagões e, numa das imagens mais aflitivas do documentário, o empurra-empurra de passageiros na tentativa de abrir uma porta emperrada do trem³⁸⁴. A *mise en scène* é propositalmente tomada por ruídos visuais com o intento de salientar as denúncias ipesianas contidas no texto do narrador: em consequência dos vícios governamentais, “do excesso de burocracia, da interferência política, do empreguismo, da irresponsabilidade, da inexistência (...) de uma política de transportes”, o sistema ferroviário **público** era uma lástima, com carros superlotados e maquinarias obsoletas sem manutenção³⁸⁵.

O oposto dessa precariedade é a empresa ferroviária **privada**. Em *História de um maquinista*, as imagens virtuosas, de maquinarias resplandecentes, trens de última geração a transportar nossos produtos e famílias confortavelmente acomodadas em

³⁸³ Caderno de imagens 3, nº1

³⁸⁴ Caderno de imagens 3, nº2

³⁸⁵ De acordo com Marcos Corrêa, cuja análise dos filmes ipesianos se concentrou em aspectos históricos e contextuais, a crítica do Ipês, em *História de um maquinista*, recaiu sobre a Rede Ferroviária Federal (RFFSA): “apesar de não referenciar diretamente as atividades da RFFSA, sua indicação velada é feita através das imagens da Estrada de Ferro Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Anexada ao patrimônio da RFFSA, a Estrada de Ferro Central do Brasil – EFCB era, no período, a das que mais apresentava problemas especialmente pelo transporte de passageiros. A RFFSA foi criada pela Lei nº 3.115 de 16 de março de 1957 e efetivamente implantada em setembro do mesmo ano a partir da unificação de vinte e duas ferrovias, algumas ainda administradas por suas respectivas companhias”. CORRÊA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês (1962/1963)*, Campinas, mestrado em multimeios, 2005, p. 95.

vagões com poltronas acolchoadas³⁸⁶, com uma sensação de ordem inexistente nas seqüências anteriores, foram produzidas por Jean Manzon para retratar a Companhia Paulista de Estradas de Ferro³⁸⁷, empresa particular considerada, no documentário, modelo exemplar da iniciativa econômica. É evidente o conflito visual e sem nuances entre esse empreendimento e o sistema de transporte do setor público: enquanto a suavidade predomina nas cores e texturas do primeiro, como o branco da fumaça exalada pelo trem; o negrume é o tom predominante do segundo, numa poluição que parece cansar a vista do espectador. A representação do vagão privado, quando uma íris é utilizada para reforçar a impressão de harmonia presente entre os passageiros despreocupados, caso das crianças a dormirem com tranqüilidade ou do garoto a observar a paisagem no colo da mãe³⁸⁸, entra em choque com os aspectos depreciativos do vagão público, onde os passageiros são figuras populares sufocadas pela multidão ansiosa para chegar em casa após uma jornada de trabalho. A sensação de diferença entre uma situação e a outra é intensificada por uma higienização racial na qual a classe média, símbolo da ordem, é predominantemente branca, enquanto o povo, o caótico, é formado por uma maioria de negros³⁸⁹.

O discurso ideológico do Ipês, na defesa da livre concorrência e da privatização como formas ideais de planejar o sistema brasileiro de transporte, além de se tornar mais eficaz graças a essa visualidade de contrastes, também é reforçado pela trajetória profissional de um maquinista, figura dramática que assume a função de locutor no documentário³⁹⁰. Esse eu-narrativo, um homem em transformação, é fundamental para a construção da retórica ipesiana. No início do filme, empregado como funcionário da

³⁸⁶ Caderno de imagens 3, nº3.

³⁸⁷ “Fundada em 1868, a Cia. Paulista foi a maior operadora privada de estradas de ferro do país. Sua primeira linha em operação tinha por objetivo ligar as cidades de Campinas e Jundiaí, local onde iniciava o ramal da *São Paulo Railway* (...) A companhia expandiu seus ramais para todo o Estado de São Paulo chegando aos Estados de Minas Gerais e Mato Grosso do Sul. A Paulista manteve a condição de empresa privada até 1961 quando foi estatizada pelo governo do Estado de São Paulo”. CORRÊA, Marcos. *op. cit.*, p. 96 – 97.

³⁸⁸ Caderno de imagens 3, nº4.

³⁸⁹ Há uma tendência, nos documentários ipesianos, em confundir as representações sociais como raciais. Em *Criando homens livres*, os vícios são reservados à população negra, moradora das favelas, enquanto a virtude é majoritariamente branca, caso das escolas onde as crianças aprendem a importância da cidadania.

³⁹⁰ Dada a falta de complexidade e a evidente estrutura maniqueísta dos filmes ipesianos, minhas reflexões sobre esse cinema por vezes se aproxima das análises escritas por Marcos Corrêa em sua tese de mestrado, caso da divisão entre empresa pública e privada no documentário *História de um maquinista*. Não considero necessário interromper a escrita de meu texto, com notas, em todos os momentos em que essa convergência óbvia de olhar vier à tona. Prefiro concentrar as citações ao estudo desse pesquisador quando informações exclusivamente desenvolvidas por ele, como as de caráter histórico, gerarem um debate proveitoso com meu trabalho, mais próximo de um viés estético sociológico. Independentemente disso, aos interessados pelo Ipês, sugiro a leitura dessa tese redigida com seriedade.

empresa ferroviária pública, sua imagem é representação do abandono governamental de setores estratégicos da economia: o trabalhador, reflexo do desleixo, é um sujeito desmotivado a ler o jornal e fumar cigarros durante o horário de expediente. A mudança de comportamento começa quando ele é contratado pela Companhia Paulista de Estradas de Ferro.

A comodidade e negligência anteriores dão lugar a um maquinista preocupado com sua aparência, a ajeitar cuidadosamente o quepe e a gravata, pois tem a responsabilidade de conduzir os passageiros com acuidade e, por extensão, conduzir simbolicamente o Brasil em direção ao progresso: a última sequência com o trabalhador, propositalmente o desfecho do documentário, é um sutil movimento panorâmico de seu rosto, em primeiro plano, para a paisagem em deslocamento na janela do trem, uma metáfora bastante evidente da iniciativa privada como vanguarda de nosso desenvolvimento. Esse funcionário em processo de transformação, que ao término do filme é um novo homem por influência da elite empresarial, torna-se voz da experiência ao narrar os contrastes entre o sistema ferroviário público e o particular, por ele supostamente vivenciados, e torna-se voz (retórica) da ideologia ipesiana ao defender as qualidades do segundo em detrimento da precariedade do primeiro³⁹¹.

E é justamente esse narrador quem comentará, num tom de protesto, uma intervenção realizada pelo governo de São Paulo, em 1961: a estatização da Companhia Paulista de Estradas de Ferro. Em *História de um maquinista*, o modelar empreendimento privado, emblema de nacionalismo, em consequência de ações retrógradas da administração pública, corria o risco de se transformar em uma empresa de péssima qualidade. O Estado, em definitivo, era ineficiente para conter o subdesenvolvimento brasileiro.

A problemática do governo como agente diretamente responsável por nossas crises econômicas reaparece em pelo menos mais três documentários ipesianos sobre a temática dos transportes. Em *Portos paráliticos*, a partir da mesma retórica utilizada em *História de um maquinista*, das visualidades em contraste, o esforço ideológico é convencer o espectador de que os portos públicos, de Manaus e do Rio de Janeiro, são ineficientes em relação ao modelar porto de Santos, sob concessão de uma empresa privada, a Companhia Docas de Santos³⁹². Mais uma vez deparamos com imagens

³⁹¹ Caderno de imagens 3, nº5.

³⁹² A Companhia Docas de Santos, propriedade de Cândido Guinle de Paula Machado, membro da diretoria do Ipês, foi uma das principais financiadoras do grupo. Na filmografia ipesiana, o documentário

virtuosas e harmônicas na celebração do empreendimento particular, caso dos estoques limpos e bem organizados³⁹³, enquanto nos depósitos estatais reina a desordem e a sensação de que as pilhas de sacas com alimentos, armazenadas com descuido, poderão desmoronar em nossas cabeças a qualquer momento.

Em *Uma economia estrangulada*, a iniciativa privada como vanguarda do progresso brasileiro é defendida indiretamente quando a narração e os registros documentais de Jean Manzon manipulam o discurso da precariedade para representar a marinha mercante sob administração pública. O Estado é responsabilizado pelo subdesenvolvimento do país, por estagnar um setor fundamental da economia (o da distribuição), ao permitir a deterioração da frota naval comercial. No filme, as imagens síntese do abandono parecem ser a de um cargueiro, o “D. Pedro I”, improvisado como residência para uma família pobre de sem-tetos: enquanto uma mulher estende a roupa no varal, com a chaminé do navio ao fundo, um homem descansa na rede, outro se limpa dentro de uma banheira e o gato de estimação passeia em uma proa transformada em depósito de quinquilharias³⁹⁴.

Já no documentário *A Vida marítima*, a crítica ao setor público é feita de uma forma bastante disfarçada. Um narrador chistoso, algo raro nos curtas ipesianos, ironiza os excessos de benefícios oferecidos aos marinheiros, portuários e estivadores: o Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Marítimos e o Sindicato dos Estivadores do Porto de Santos, dois fortes grupos de pressão política, supostamente liderados por comunistas, conseguiram para sua classe uma série de privilégios inexistentes em outras categorias de trabalho. No filme, as seqüências em que montantes de dinheiro são

Portos paráliticos, junto com *História de um maquinista*, é singular ao tecer elogios a um empreendimento particular sem perder seu apelo universal ao apresentar o confronto entre os setores públicos e privados. Por um motivo desconhecido, essa tendência inicial do cinema do Ipês, de celebrar diretamente uma empresa amiga, foi abandonada para dar lugar a problemáticas com caráter nacional.

³⁹³ Na representação do armazém privado há uma seqüência significativa de imagens quando desfilam as marcas internacionais distribuídas pela Companhia Docas de Santos. Neste momento, o documentário parece reforçar a importância dessa empresa como parceira do capital estrangeiro, um dos tópicos mais importantes do ideário ipesiano.

³⁹⁴ Nos documentos produzidos pelo Ipês, o governo brasileiro, em especial a gestão presidencial de João Goulart, é recorrentemente responsabilizado por nossas crises. Para dar ênfase a essa crítica, presente nos filmes, considero oportuno citar pelo menos um dos artigos ipesianos cujo conteúdo tem a mesma diretriz. Em *A inflação: suas causas e conseqüências*, o jornalista Glauco M. Carneiro, repórter de *O cruzeiro*, analisa a inflação do país para concluir, nas últimas páginas de seu texto, ser o governo culpado por nossa estagnação econômica: “A euforia que dominou nosso país no final do Governo Juscelino Kubitschek fez pensar aos desavisados que a inflação brasileira seria contida ‘para desmoralizar os postulados da economia ortodoxa’. Triste esperança! Os reflexos daquela política e a inocuidade dos planos de contenção do fenômeno aí estão e em formas cada vez mais graves. Os preços estão alcançando níveis nunca imaginados e as crises políticas fazem a cada passo balançar o regime: emitem-se bilhões e bilhões a cada acontecimento nacional enquanto o Governo teima em não iniciar a luta contra a inflação”. CARNEIRO. Glauco M. *A inflação: suas causas e conseqüências*. Rio de Janeiro: Ipês, 1963, p. 29.

entregues a sorridentes aposentados, procuram reforçar os absurdos apontados pelo locutor: a esquerda, cujo discurso ideológico prometia o bem-estar **coletivo**, conseguira resolver, com as atividades sindicais, apenas os problemas **particulares** dos marítimos, cortejando-os com regalias e salários vultosos mantidos a partir de taxações sobre o preço dos produtos distribuídos no Porto de Santos. De acordo com o Ipês, esses privilégios exclusivos significavam prejuízos para os negócios portuários e, por extensão, prejuízos para a economia brasileira. O documentário critica a ação dos sindicatos, recrimina indiretamente o governo por permitir esses abusos e alerta o espectador sobre o perigo de essa prática se estender a outros setores³⁹⁵.

As críticas promovidas pelo cinema ipesiano ao setor público não significam que seus filmes adotem uma postura golpista em relação ao governo brasileiro. O Ipês nunca expôs publicamente suas artimanhas para destituir João Goulart da presidência e, em sua filmografia, sempre se posicionou como entidade a defender o regime democrático dos eventuais perigos de uma infiltração comunista. Em documentários como *Depende de mim*, *O Brasil precisa de você* e *O Ipês é o seguinte*, as imagens do Congresso, em Brasília, não são utilizadas com a intenção de difamar nosso governo, mas com o objetivo de demonstrar como o empresariado respeitava a tradição democrática do país³⁹⁶ e tentava implantar o liberalismo como forma de fortalecê-la. O Ipês questionava a competência administrativa do poder público nos filmes sobre o transporte marítimo e o ferroviário, pois considerava a iniciativa privada como mais qualificada para gerir setores estratégicos de nossa economia, mas nunca representava negativamente um símbolo nacional, mesmo governamental, pois se apropriava da bandeira brasileira e de marcos culturais do país com o intuito de nos persuadir de seu patriotismo, de suas propostas supostamente altruístas em defesa da nação e de que, ao intervir em nosso sistema político, seria capaz de modernizá-lo, desenvolver instituições públicas sólidas e eficientes na contenção do totalitarismo.

Mesmo em um documentário como *Asas da democracia*, produzido para elogiar a Força Aérea Brasileira e, com segundas intenções, fortalecer um vínculo político

³⁹⁵ Marcos Corrêa fez a mesma análise sobre o conteúdo ideológico do documentário *A vida marítima*. Em sua tese, entretanto, ele oferece ao leitor alguns detalhes de caráter histórico, como a trajetória do Sindicato dos Estivadores de Santos, e foi muito feliz ao perceber que a filmagem da fachada desse mesmo sindicato fazia lembrar a imagem de uma estrela soviética sendo retirada da fachada do Partido Comunista Húngaro, no filme *Depende de mim*, criando uma identificação política entre as duas instituições. Uma tentativa de estudo original sobre o filme *A vida marítima*, demonstrando como esse filme apresenta tensões entre a experiência estética de Jean Manzon e o modelo de propaganda política de Guerra Fria, será oferecido ao leitor ainda nesse capítulo.

³⁹⁶ O cinema do Ipês sempre evoca uma suposta tradição democrática do Brasil a ser defendida.

estratégico entre os conservadores e essa instituição, não é possível identificar um discurso golpista. O filme, realizado pela equipe de Carlos Niemeyer, começa com a habitual mitificação em torno do desejo humano em voar. A filmagem de uma gaivota, representações artísticas do deus Ícaro, fotografias de Santos Dumont e registros do avião 14 bis abastecem não apenas o mito da conquista dos céus, mas são evocados como forma de exaltar um brasileiro como grande responsável pelo surgimento da aviação. É estabelecida uma relação entre símbolos históricos e legendários na qual o país é reconhecido por contribuir para o progresso mundial e é saudado por possuir um espírito de pioneirismo.

Após estabelecer o empreendedorismo como tradição nacional, o documentário oferece ao espectador a possibilidade de conhecer em detalhes a FAB, uma das três divisões de nossa força armada e instituição na qual se verifica uma excelência típica do setor privado. Como forma de enaltecer a FAB, de apresentá-la como parceira da ideologia liberal, há um esforço do cinegrafista em registrá-la, cinematograficamente, nos mesmos moldes das empresas na filmografia ipesiana. Enquanto o narrador fala em espírito de coleguismo e camaradagem para descrever os futuros oficiais do país, uma sequência de imagens faz recordar a fábrica do capitalista consciente no filme *A boa empresa*: a partir da fotografia e da decupagem virtuosistas, dos primeiros planos nos rostos atentos dos cadetes e do desfile de tecnologias avançadas, da aparelhagem de vôo devidamente polida antes das filmagens, cria-se a sensação de um órgão militar altamente sofisticado, de uma aeronáutica em descompasso com o desmantelamento do setor público e qualificada, inclusive, para contribuir com os programas aeroespaciais internacionais (como atesta a imagem de um foguete em disparo).

Registrar a FAB como uma empresa privada e seus oficiais como empregados em uma linha de montagem, especialmente no momento em que aparecem trabalhando junto às máquinas, foi uma forma não apenas de elogiá-la cinematograficamente, mas de celebrá-la como guardiã de nossa democracia. No documentário, as decolagens e pousos dos aviões brasileiros ilustram o papel considerado fundamental da aeronáutica: nos proteger das artimanhas organizadas pelas “nações perigosas” com o objetivo de implantar o totalitarismo no país. É por esse motivo que os cadetes, quando não estão trabalhando, aparecem no filme em treinamento. Enquanto exercitam o corpo, estudam em sala de aula ou treinam simulações de vôo, seus pensamentos se voltam à missão patriótica por eles assumida, de resistir a quaisquer tentativas golpistas de tomar o poder, como foi o episódio da Intentona Comunista, em 1935, recuperado pelo filme

como forma de ilustrar um momento histórico no qual os militares protegeram os interesses nacionais.

Um outro momento histórico, o Golpe de 1964, no qual a FAB e o Ipês foram estratégicos para a destituição do presidente João Goulart, comprovaria como a fala do narrador desse documentário é retórica das mais vazias:

a FAB existe (...) para garantir as liberdades, resistindo às provocações dentro ou fora de nossas fronteiras. Ela integra hoje o mais rápido e eficiente dispositivo de segurança nacional (...) Irmanada ao exército e marinha, e mantenedora da ordem, da paz social, contra os extremismos de direita e de esquerda, são **asas da democracia** [negrito nosso].

No cinema cepecista, a crítica ao poder público, sutil se comparada às denúncias arquitetadas pelo Ipês nos filmes sobre os meios de transporte, aparece apenas em *Maioria absoluta*, já que em *Cinco vezes favela* a miséria do morro carioca nunca é culpa do poder público, mas sempre de uma empresa particular ou de um burguês oportunista³⁹⁷. No documentário de Leon Hirszman, as investigações sobre a precariedade enfrentada cotidianamente pelos camponeses levam o cineasta a considerar não apenas a classe média urbana ou os coronéis como agentes do subdesenvolvimento brasileiro, mas também nosso governo federal, ausente em relação à miséria e ao pauperismo das camadas populares rurais. No documentário, as imagens aéreas do Congresso Nacional, montadas logo após um camponês concluir que os latifundiários o privam de terra para plantar, parecem questionar o governo sobre sua omissão, criando no espectador a sensação de que este é um dos culpados pelas adversidades do povo por não promover ações com o intuito de combater a exploração de uma classe por outra. A narração, a informar a enorme quantidade de analfabetos no país, dos quais 25 milhões, maiores de 18 anos, estavam proibidos de votar, intensifica a desconfiança em torno do poder público: caso o povo pudesse ir às urnas, escolher seus representantes, talvez o desequilíbrio social não fosse tão intenso quanto aquele existente no início da década de 1960. Diferente do discurso ipesiano, no qual os ajustes econômicos e sociais são assumidos pela iniciativa privada, desobrigando o Estado de suas responsabilidades, o discurso cepecista, em *Maioria absoluta*, exige do mesmo Estado um papel interventor, uma reforma eleitoral como passo essencial para uma sociedade mais justa.

³⁹⁷ Seria o caso, aqui, de levantar uma questão: a ausência do governo em *Cinco vezes favela* pode ser uma omissão proposital? Será que os cepecistas, em um momento em que a esquerda procurava se

Sendo assim, com a desconfiança cepecista e a certeza ipesiana de que o Estado era ineficiente para contornar nossas crises, ambos se projetaram como associações políticas, representantes de classes diferentes, qualificadas para esboçar e concretizar projetos nacionalistas. Entre os flertes ideológicos com o nacional-reformismo ou com a modernização conservadora, entre opções com base ou comunista ou liberal, com soluções distintas para o Brasil, os dois grupos se apresentaram como responsáveis por nosso desenvolvimento. As cinematografias do CPC e do Ipês, além de exporem os males sociais e seus agentes, esboçaram soluções a serem adotadas como promessas de um futuro ideal.

Para os cepecistas, como visto no capítulo anterior, o artista militante era um sujeito que conhecia as estruturas injustas do sistema capitalista e, a partir de suas criações artísticas, tinha a obrigação de conscientizar as camadas populares, politicamente “ignorantes”, preparando-as para a luta entre as classes, para o confronto iminente com a burguesia. Despertar o povo, retirá-lo de um estado de alienação, aprofundar suas relações com a realidade e a cultura brasileira era tarefa ascética do integrante do CPC, alguém disposto a dividir seus conhecimentos com a finalidade de contribuir para uma transformação social. Havia a doação a um projeto ideológico e que propunha, como podemos conferir em *Zé da cachorra* e *Pedreira de São Diogo*, a organização das massas como forma de emancipação geral da sociedade. Do ponto de vista dos cepecistas, em sua cinematografia, a iniciativa privada era a grande culpada pela opressão e deveria ser combatida com o intuito de permitir um desenvolvimento do país a partir de bases comunistas. O militante de esquerda era a vanguarda responsável por concretizar esse programa, como sugerido no relatório redigido pelo CPC no início de 1964:

A tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de se organizarem para atuar mais eficaz e conseqüentemente na luta ideológica que se trava no seio da sociedade brasileira levou-os a criar o Centro Popular de Cultura. Partindo dessa tomada de consciência, o CPC se propõe, desde o seu nascimento, **a levar arte e cultura ao povo**, lançando mão das forças de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, **e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira**. Não é propósito do CPC popularizar a cultura vigente, mas sim, **através da arte e da**

aproximar de João Goulart, resolveram conscientemente suprimir a figura do governo, evitando assim possíveis críticas à sua atuação?

informação, despertar a consciência política do povo [negritos
nossos]³⁹⁸.

A idéia de um grupo de especialistas a estudar a sociedade brasileira para propor soluções às suas crises foi um dos principais objetivos da criação do Ipês. Preocupados com uma conjuntura política que consideravam instável, empresários fundaram esse grupo com a perspectiva de convocar especialistas em diversas áreas do conhecimento, todos alinhados a uma mesma diretriz ideológica, com a finalidade de escrever projetos de caráter nacional e de concepção liberal. Na defesa dos “interesses nacionais”, não por coincidência os seus próprios interesses econômicos, os ipesianos se apresentavam, em público, como uma elite a serviço da população. Em *Definição de atitude*, importante documento assinado por 63 dos principais integrantes ou simpatizantes do instituto, o espírito é justamente o utilitário:

[inspirados na Ata da Aliança para o progresso e na Encíclica *Mater et magistra*], nos reunimos, cômicos de nossa **responsabilidade** na vida pública do país, empresários e democratas para o progresso (...). Para levar a realizações concretas os princípios e as diretrizes sociais, passa-se ordinariamente por três fases: - **Estudo da situação; apreciação da mesma à luz desses princípios e diretrizes; exame e determinação do que se pode e deve fazer para aplicar os princípios e as diretrizes à prática**, segundo o modo e no grau que a situação permite ou reclama. São os três momentos que habitualmente se exprimem com as palavras seguintes: **ver, julgar, e agir** [negritos nossos].

Essa responsabilidade assumida pelos ipesianos, como elite econômica a substituir o governo em seus deveres, é celebrada em pelo menos três documentários. Em *O que é o Ipês*, a primeira metade do filme é dedicada a um breve **estudo da situação** nacional e internacional do ponto de vista conservador: há a conclusão, recorrente no cinema do Ipês, de que o mundo atravessava uma fase complicada, de crises originadas por regimes totalitários como o soviético e o nazista, e a constatação de que nosso país, vivendo um período de instabilidade política, de conflitos ideológicos acirrados entre a esquerda e a direita, corria o risco de ver afundar sua suposta tradição democrática. Nas primeiras cenas do documentário institucional, a representação edênica de um Brasil harmonioso, com imagens da natureza tropical e de um garoto a empinar pipa nas areias de uma praia, estão ameaçadas pela turbulência do cenário internacional: o mesmo céu onde antes o quadrado plainava livremente é agora

³⁹⁸ RELATÓRIO do Centro Popular de Cultura. Apud: BARCELLOS, Jalusa. *op. cit.*, anexos.

um céu tempestuoso, de nuvens carregadas, metáfora de fácil reconhecimento a anunciar os retratos de Fidel Castro discursando para a multidão e ao lado do líder comunista Nikita Krushev, sem dúvida uma referência à parceria, considerada pelos conservadores como ameaçadora, entre Cuba e a União Soviética.

Após as violentas imagens dos regimes totalitários, com corpos retorcidos e cidades em destroços, o desenho de um mapa do Brasil, com uma enorme interrogação em seu centro, expressa o principal questionamento do Ipês nesse seu filme: seremos afetados, negativamente, pelos rumos da Guerra Fria? Seremos o próximo país a se alinhar aos comunistas, ao invés de ingressar no bloco norte-americano e manter nosso governo democrático? A sequência com imagens a desfilar a situação política e econômica do país, entre 1962 e 1963, foi estrategicamente escolhida para provocar no espectador o receio de que corríamos, sim, um grande risco: a exposição de algumas matérias de jornal, com títulos a evocarem o aumento da inflação e da criminalidade no Rio de Janeiro, são prévias para as fotografias contendo manifestações populares dissolvidas à bala. Pouco importa para o Ipês o contexto desses registros nos quais o povo está com armas em punho em confronto com policiais. Sabemos que são sequências de algum conflito ocorrido no Brasil graças a um cartaz com os dizeres “Tudo sobe só cassetete baixa...”, percebemos que o cenário dos acontecimento inclui trilhos ferroviários, mas ao espectador não é oferecida qualquer informação que permita uma avaliação própria das fotografias. Manipuladas e apropriadas com fim ideológico, elas possuem um objetivo e apenas um significado: nos convencer dos perigos do comunismo como diagnóstico (fortuito) de uma crise nacional. Independentemente de sua origem histórica, elas validam visualmente, como documentos, as palavras aflitas do narrador:

O Brasil vive momentos difíceis. As manifestações populares tornam-se cada vez mais agressivas (...) Os demagogos agitam a opinião pública enquanto a inflação desenfreada anula os melhores esforços dos brasileiros. Sobre a crise econômica e social desenvolve-se uma crise política. O governo está indeciso. Para onde irá o regime híbrido? Vencerão as instituições democráticas no entrechoque das ambições desenfreadas? Da crise ao caos o país pode ser arrastado a uma crise inconciliável.

Quando o Ipês realiza seus **estudos da situação**, função da qual se imbuíu como entidade representante da classe empresarial, sempre utiliza como expediente essa afetação ideológica, numa tentativa de ocultar as manipulações que procuram exagerar nossas tensões sociais. Provocar um exagero de nossas crises, fazer crer em um Brasil

mais problemático do que o real, foi artifício não apenas para agir sobre o espectador, mas para justificar as intervenções ipesianas na sociedade: se a análise do país, mesmo adulterada, exige da elite consciente um pacote de ações com o intuito de impedir o avanço do totalitarismo, uma operação de combate ao subdesenvolvimento, eis que surge o Ipês, nas palavras do narrador desse filme, “um organismo novo, com uma mensagem nova (...) [com a] finalidade básica [de] evitar que a difícil situação que o país atravessa venha a comprometer nossas instituições democráticas e tradições cristãs”.

É dessa forma, como entidade a salvaguardar os interesses da nação a partir da tríade **ver, julgar e agir**, que os ipesianos se apresentam em seus documentários. Embora saibamos, pela leitura de René Armand Dreifuss, o quanto o discurso nacional do Ipês ocultava seus interesses econômicos particulares, suas jogadas para beneficiar o capital estrangeiro em nossa indústria e suas artimanhas para manipular políticos a favor da classe empresarial³⁹⁹, publicamente, em seu cinema, o instituto apenas assumia uma proposta de bem-estar coletivo. Não à toa, no curta *O que é o Ipês*, quando este assume a responsabilidade pelo Brasil, há uma harmonização proposital das imagens: enquanto letras garrafais, a tomar a tela, anunciam sua presença redentora, o espectador ouve uma composição musical suave e assiste a seqüências cujo tom é oposto às encenações de nossa crise. Os apertos de mão, a bandeira nacional tremulando ao vento, um padre a abençoar a paróquia e uma família contente com a possibilidade de consumir produtos variados, imagens montadas em um ritmo mais lento, estendem para a linguagem cinematográfica o equilíbrio social e político prometido pelos ipesianos⁴⁰⁰. Quando a elite não se omite perante os perigos, se anulam as chances de o totalitarismo vingar.

Com o objetivo de fortalecer essa apresentação pública do instituto, que se repete nos documentários *O Brasil precisa de você* e *O Ipês é o seguinte*, foi criada uma visualidade cinematográfica para representá-lo. No documentário *O que é o Ipês*, são imagens de membros do Ipês, todos empresários em idade avançada e devidamente vestidos com terno e gravata, a transmitir para o espectador uma sensação de experiência e seriedade na condução de ações contrárias à crise⁴⁰¹. Nas últimas seqüências do filme, após o narrador nos informar que os ipesianos contarão com uma equipe de especialistas com qualificação para orquestrar o desenvolvimento do país,

³⁹⁹ DREIFUSS, René Armand. *op. cit.*, capítulo seis.

⁴⁰⁰ Caderno de imagens 3, nº6.

⁴⁰¹ Procedimento idêntico foi utilizado em *O Brasil precisa de você*.

empresários participam atenciosamente de uma palestra e se reúnem ao redor de uma imensa mesa circular como se debatessem as soluções mais apropriadas à nossa sociedade. O recado final, “eles estão trabalhando para o nosso bem-estar e precisam de nossa colaboração”, é intensificado por uma simbologia nada sutil: o desenho de uma flâmula com a sigla “IPES” é sobreposto à bandeira nacional⁴⁰².

A confiança no instituto como condutor do nosso progresso é um dos principais temas do filme *O Ipês é o seguinte*. Nele, os ipesianos são retratados com a habitual seriedade, homens responsáveis pelo futuro, a ensinarem à elite como a iniciativa privada deve agir com o intuito de melhorar a sociedade e integrar o capitalismo brasileiro à modernidade mundial. Nas primeiras cenas do documentário, no transcorrer de uma reunião, um empresário recebe orientações de um membro do Ipês e aprende como a organização interna de uma empresa é fundamental para seu crescimento e como a educação dos funcionários, com bolsas de estudo oferecidas pelo patrão, pode se tornar um diferencial de qualidade. Os resultados dessa instrução são apresentados por Jean Manzon na seqüência: os empregados, após freqüentarem um curso de especialização, aplicam seus conhecimentos no dia-a-dia da empresa, transformando-a em local mais dinâmico e competitivo. Graças à orientação dos ipesianos - nas palavras do narrador, os conselheiros na “modernização dos métodos [administrativos]”-, as imagens do ambiente de trabalho, com mesas matematicamente dispostas, documentações armazenadas com cuidado e equipamentos atualizados, refletem a eficiência dos novos procedimentos aplicados pelo empresariado.

Essa autopromoção, construída a partir de uma visualidade positiva, é um artifício do cinema publicitário a persuadir o espectador de que o Ipês estava autorizado a representar não apenas a elite, mas os interesses gerais da nação, estudando, sugerindo e concretizando formas de combate ao nosso subdesenvolvimento: um pacote de medidas, como já vimos, de contenção ao suposto avanço comunista no país⁴⁰³ e de valorização da iniciativa privada como a única vanguarda com condições de promover o nosso desenvolvimento econômico e social. Para os ipesianos, a democracia liberal, a ideologia da livre empresa e a parceria com o capital estrangeiro seriam ações

⁴⁰² Caderno de imagens 3, nº7.

⁴⁰³ Aproveitando essa parágrafo de resumo da ideologia ipesiana, creio que será produtivo ao pesquisador interessado no assunto anticomunismo ler duas publicações do Ipês lançadas, em 1963, como parte da coleção *Cadernos nacionalistas*. *Como lidar com os comunistas*, de Wilhelm Roepke, e *Estratégia e tática comunistas para a América Latina*, de Eudócio Ravines, são manuais práticos escritos com o objetivo de identificar a esquerda com o totalitarismo e preparar o leitor para um possível confronto com o perigo vermelho.

obrigatórias e primordiais, verdadeiras conquistas do homem em direção ao progresso de uma sociedade de Terceiro Mundo⁴⁰⁴.

Feitos os diagnósticos da crise nacional, apontados os agentes responsáveis por sua perpetuação e propostas as soluções de combate ao nosso subdesenvolvimento, Ipês e CPC, com o intuito de levar suas idéias ao maior número possível de pessoas, investiram na produção de filmes que fossem de fácil compreensão para espectadores os mais variados. Embora inimigos políticos assumidos, proponentes de soluções opostas no combate ao subdesenvolvimento brasileiro, os dois grupos investiram em uma cinematografia com características próximas, cujos artifícios por vezes eram os mesmos, pois serviriam ao propósito similar de disseminar na sociedade um conjunto de ideologias e valores nacionais considerados ideais para a modernização do país. Mesmo os ipesianos se alinhando às tradições do documentário clássico, de Jean Manzon às películas norte-americanas de Guerra Fria, enquanto os cineastas cepecistas adotavam uma postura mais moderna, em diálogo com as experiências do neo-realismo italiano, do cinema direto e do cinema novo, a filmografia de ambos converge não apenas como proposta de intervenção política na sociedade, mas como realizações com tom assumidamente propagandístico, o que produz similaridades nos usos das técnicas e linguagens.

Essa aproximação fica bastante evidente quando se propõe uma reflexão sobre o caráter didático dos filmes produzidos pelo CPC e pelo Ipês. Independentemente dos conflitos entre a concepção de cinema apenas como agitprop, defendida por Carlos Estevam, e a defesa do cinema brasileiro como vanguarda política e formal, liderada especialmente por Glauber Rocha, *Cinco vezes favela* é um longa-metragem realizado com o esforço de se comunicar com os espectadores a partir de uma linguagem considerada de simples compreensão.

Nos episódios cepecistas desse filme, o que não é o caso de *Couro de gato*, os enredos e os personagens estão todos inseridos em um esquematismo ideológico (e pedagógico) dos mais evidentes: trata-se de uma dramaturgia de intervenção, na qual se

⁴⁰⁴ Tendo como base esses pressupostos ideológicos, a cinematografia ipesiana, a cada filme, apresenta medidas políticas pontuais a serem aplicadas com o intuito de desenvolver o país. Não considero necessário analisá-las em detalhe, mas gostaria de pelo menos citar duas. No documentário *Nordeste, problema número um*, o narrador relembra o empresário: “o decreto que regulamenta o Artigo Lei que criou a SUDENE autoriza empresas de capital cem por cento nacional a deduzir em até cinquenta por cento do seu imposto de renda para investimentos industriais no Nordeste”. Em *Portos paralíticos*, diz o narrador: “Que se incremente a construção naval no país de maneira a substituir por unidades novas os barcos obsoletos, antieconômicos”

constrói ficcionalmente um mundo em conflito, de uma luta maniqueísta entre as classes, na qual um herói do povo enfrenta destemido os abusos cometidos pelo vilão capitalista. Seja em *Pedreira de São Diogo*, nos confrontos entre o gerente da empresa e os trabalhadores; em *Um favelado*, na emboscada armada por um ladrão para enganar o morador ingênuo da favela; em *Zé da Cachorra*, no qual uma liderança popular tenta impedir um grileiro de explorar o morro em seu próprio benefício; ou em *Escola de samba*, em que um agiota provoca brigas entre duas agremiações de carnaval, a premissa básica dos episódios é sempre a mesma: o burguês é o responsável pela crise das camadas populares e deve ser combatido a partir da organização do povo como força política.

Com uma dramaturgia fechada em simples oposições, didatismo avaliado pelos cepecistas como eficaz para demonstrar quem eram os dominantes e os dominados, os virtuosos e os viciados, *Cinco vezes favela* é um filme a renegar as complexidades sociais. Quando, em *Zé da Cachorra*, Miguel Borges constrói uma caricatura desprezível do capitalista, o avesso da nobre caricatura do protagonista, é óbvio que ele consegue comunicar facilmente suas intenções como militante de esquerda, é fato que não restam dúvidas sobre quem são os personagens ruins e os bons, mas esse esquematismo é empobrecedor de uma realidade muito mais complicada na qual nem sempre a burguesia pode ser culpada por nossos males sociais ou o proletariado pode ser considerado uma classe altruísta a sacrificar seus interesses particulares em nome do bem-estar coletivo. O esquematismo em *Cinco vezes favela*, responsável por essa pedagogia recheada pelo idealismo do engajamento, é artifício dos mais recorrentes em um cinema que se presta ao papel de doutrinar ideologicamente os espectadores.

Na filmografia cepecista, cuja experiência está intimamente relacionada à proposta de instrumentalizar politicamente a arte, a preocupação central é transformar a cultura popular em um meio de orientar o povo, instruí-lo e convencê-lo de que o sistema capitalista é responsável por sua desventura e pode ser confrontado caso as massas fossem organizadas com esse fim. Em *Cinco vezes favela*, a linguagem serve ao projeto de militância, é a estilização de uma realidade fílmica dificilmente encontrada na realidade objetiva, pois projeção de como aqueles cineastas acreditavam na mudança da sociedade a partir de uma ação com bases marxistas. Há uma simplificação proposital dos conteúdos sociais a se expandir para as técnicas cinematográficas, pois forma de articular um engajamento utilitário: além dos roteiros e de personagens facilmente identificáveis, devidamente destituídos de possíveis contradições, o

didatismo ideológico é reforçado por uma estrutura narrativa das mais simples – em ordem cronológica e sem *flashbacks* –, por uma decupagem sem excessos – apesar das experimentações formais de Leon Hirszman em *Pedreira de São Diogo* –, e por registros documentais que podem permitir uma aproximação do espectador com seu próprio cotidiano.

Todos esses artifícios presentes em *Cinco vezes favela*, além de uma dramaturgia assentada na tradição realista-naturalista, foram utilizados com a confiança de serem técnicas oportunas para promover, com o máximo de eficiência, o processo de desalienação das classes populares. Por compartilharem da premissa de que o povo era ignorante em relação às estruturas de poder e por acreditarem no papel transformador do cinema, creio que os cineastas do CPC conscientemente escolheram, como padrão para seu filme, esse esquematismo pedagógico facilmente identificável nos episódios por eles dirigidos, gerando grandes expectativas em torno dos possíveis resultados a serem alcançados junto às massas.

O questionamento desse modelo cinematográfico como ideal de militância formal e política aconteceu somente após o fracasso de *Cinco vezes favela* no circuito de exibição, a recepção fria da imprensa especializada em relação ao longa-metragem e as críticas ferrenhas de Glauber Rocha à concepção de arte defendida por Carlos Estevam no “Anteprojeto do manifesto do CPC”. Cacá Diegues foi um dos que abandonou esse agitprop fílmico como engajamento, enquanto Leon Hirszman o reutilizou em *Maioria absoluta*, documentário no qual a sociedade brasileira é mais uma vez fracionada em duas e as estruturas pedagógicas de exposição nos esclarecem sobre as causas dos problemas sociais, convocando-nos a agir contra um sistema eleitoral a manter os privilégios da elite econômica.

De acordo com os ipesianos, esse didatismo presente nas produções do CPC era um engenhoso mecanismo utilizado pelos comunistas brasileiros com a finalidade de persuadir e convocar as massas a entrarem em confronto com a iniciativa privada e o regime capitalista. Os empresários do instituto consideravam correta e perigosa a constatação, feita por parte da esquerda cinematográfica, de que as camadas populares somente seriam atraídas para a militância caso fossem realizados filmes com mensagens ideológicas transmitidas a partir de uma linguagem universal e de fácil compreensão. Era senso comum, entre os ipesianos e a liderança cepecista, a incapacidade do povo em apreender conteúdos e formas com elaboração mais complexa e, conseqüentemente, a aposta em um cinema cuja característica central era o didatismo.

No documentário *Conceito de empresa*, filme produzido pelo Ipês com a finalidade exclusiva de conscientizar a elite de suas responsabilidades políticas, o narrador emprega um tom dramático como forma de prevenir os empresários dos perigos que estão correndo: apesar de eles serem os grandes articuladores do progresso brasileiro, como atestam as imagens iniciais de bem-sucedidas plantações e indústrias, o povo, influenciado pelas “campanhas demagógicas” da esquerda, considera-os os principais culpados pelas crises econômicas e sociais do Brasil. O curta-metragem é um alerta: os comunistas utilizam os meios de comunicação para difundir a representação negativa dos empresários e criar nas massas uma aversão a eles. As seqüências em que homens discursam na rua para a população, na qual o rádio transmite uma mensagem política e um grupo de grevistas promove um piquete em frente à fábrica ilustram as artimanhas realizadas com o intuito de colocar os trabalhadores em conflito com os patrões.

Quando o narrador do documentário enumera, para incômodo do empresário espectador, uma lista com algumas de suas caricaturas criadas pela esquerda e adotadas pela opinião pública, caso de “um grande gozador da vida”, “o grande tubarão” ou “o Judas de todo o Brasil, grande culpado de todas as pragas”, é inevitável relembrar a forma como os episódios de *Cinco vezes favela* trataram a imagem da elite. Ao demonstrar sua insatisfação com essas imagens deletérias, não acredito que o Ipês tenha esboçado uma crítica direta ao cinema cepecista, assistido por poucos, mas é curioso conhecer um contra-ataque conservador que poderia ser desferido, de forma latente, aos personagens burgueses construídos em *Um favelado* e *Zé da Cachorra, bons vivants* servidos por mulheres sensuais a levar uma vida mundana à custa da exploração das camadas populares. Em *Conceito de empresa*, em um dos raríssimos momentos de inventividade do cinema de Jean Manzon, algumas imagens projetadas em negativo foram montadas em seqüência como representação das “mentiras” espalhadas pela esquerda: um comício político (aparentemente de Jânio Quadros), um alto-falante, alguns microfones e cenas de uma linha de montagem, todas com ruído, servem como ilustração da fala do locutor: “É em negativo que a demagogia apresenta sua imagem; e com que furor! E pensando na sua imagem em negativo eles escolhem e decidem [nossos representantes]”. Esse simples artifício fotográfico, inusitado em se tratando dos documentários ipesianos, deve ter surpreendido alguns espectadores pelo imprevisto e pelo impacto visual.

No documentário, a culpa por essa campanha comunista se alastrar velozmente na sociedade recai sobre a elite econômica. O empresário, ao invés de se preocupar apenas com a manutenção de seu empreendimento, ao invés de adotar somente medidas particulares de proteção, caso da contratação de uma seguradora para resguardar seu patrimônio, deveria se unir com outros patrões e desenvolver, como fazia a esquerda, uma rede de comunicação com o objetivo de promover publicamente a sua imagem e a sua ideologia. Ao chefe de empresa, além de trabalhar pelo desenvolvimento do Brasil, cabia o encargo de não se omitir perante os ataques da esquerda, organizando formas de difundir a utilidade social da iniciativa privada. Era necessário, e urgente, articular uma contra-propaganda: “Homem de empresa, desperte! Comece já a divulgar para o Brasil o que significa o seu trabalho, o seu esforço. (...) Mostre que dos homens de empresa depende a exploração dinâmica das riquezas nacionais. É hoje que você deve pensar na sua campanha de divulgação”.

Apesar de *Conceito de empresa* não citar o Ipês diretamente, e dado que esse filme foi concebido como forma de convencer o empresariado a financiar as atividades do instituto, quando o narrador sugere a montagem de um aparato de comunicação sabemos que os ipesianos serão os responsáveis pela sua realização, liderança e bom funcionamento. Esse documentário sintetiza um dos principais projetos da entidade como representante da elite, a coordenação de uma extensa rede publicitária a valorar os conservadores e defender seus interesses, mas apresenta uma novidade em se tratando dos esforços empregados para a sua concretização: a apropriação de estratégias e artifícios da esquerda no campo da comunicação.

Nesse sentido, quando o narrador sugere aos empresários o uso das “armas de seus adversários” – a imprensa escrita, as palestras de esclarecimento, o rádio, a televisão e o cinema, “a força mais eficiente e direta da propaganda” –, uma série de imagens, montada em velocidade, procura criar no espectador um efeito de dinamismo e modernização: no momento em que os bastidores de programas radiofônicos e televisivos, a exibição de um filme e a impressão de um jornal são alternados com os rostos atentos da população, é provocada a sensação de que os resultados serão positivos. Impressão reforçada pelos desenhos de um mapa do Brasil sob influência de revistas semanais como *O cruzeiro*, *Manchete* e *Visão*.

Essa aproximação com as estratégias da esquerda – que não deixa de ser, no documentário, uma forma de supervalorizar o poderio comunista e aumentar o temor da elite –, se torna mais interessante nos momentos finais de *Conceito de empresa*, quando

o empresariado é aconselhado, pelo Ipês, a utilizar uma linguagem simples em sua futura publicidade. Enquanto uma seqüência com homens e mulheres, no ambiente de trabalho, nos remete a uma possível harmonia social a partir do pacto liberal entre patrões e empregados⁴⁰⁵, o narrador ensina a melhor fórmula para doutrinar ideologicamente as camadas populares:

Eles ficarão ao seu lado se você falar, se você explicar, se você dirigir-se a eles em uma linguagem direta. Não subestime sua influência junto às autoridades. Mostre ao povo as imagens adequadas. Transmita ao operário e ao homem do campo sua mensagem. Nós lhe repetimos ao final desse filme: faça a propaganda de imagens. **Fale ao homem simples uma linguagem simples.** Mostre que você está trabalhando para o bem da comunidade e para a grandeza sempre maior do nosso Brasil [negrito nosso].

Ao contratar Jean Manzon como seu principal porta-voz cinematográfico, o Ipês sabia que seu modelo cinematográfico privilegiava estruturas didáticas de exposição, caso da clareza narrativa e da redundância entre som e imagem, técnicas estudadas no primeiro capítulo dessa pesquisa. Sempre com uma locução gravada em estúdio, sem quaisquer ruídos que pudessem dificultar a boa apreensão das palavras, os filmes ipesianos são compostos por um mecanismo retórico presente, em outra chave ideológica, na experiência cinematográfica do CPC: a separação maniqueísta da sociedade brasileira entre os empresários liberais e os comunistas, entre o sistema democrático e o totalitarismo, permite ao cineasta francês ocultar as contradições com o intuito de garantir a promoção dos capitalistas como guardiões dos interesses nacionais. A leitura de qualquer roteiro da filmografia do Ipês é suficiente para notar esse artifício da simplificação, técnica muito recorrente no cinema de propaganda política, um esquematismo utilizado como forma de fazer a cabeça do espectador e verificável em *Cinco vezes favela* e *Maioria absoluta*.

Adversários ideológicos, CPC e Ipês recorreram a artifícios cinematográficos idênticos com o objetivo de difundir um projeto para o Brasil. O caso do didatismo, das principais similaridades, seria apenas um desses encontros no campo discursivo. Como veremos na última parte desse capítulo, quando se tratava de atrair ideologicamente o

⁴⁰⁵ Vale relembrar ao leitor, como visto no capítulo primeiro, que uma das características do cinema de Jean Manzon é justamente essa harmonia entre empresários e trabalhadores. Portanto, essa seqüência de *Conceito de empresa*, na qual a câmera registra, em plano aproximado, os rostos dos empregados, é um estilo recorrente do cineasta francês.

povo, sujeito político considerado fundamental no planejamento dos dois grupos, as técnicas de linguagem acabariam se aproximando mais ainda.

O POVO E A NAÇÃO, ARTIFÍCIOS POLÍTICOS

Em suas cinematografias, CPC e Ipês criaram um discurso no qual as camadas populares foram caracterizadas como fundamentais para a concretização de um projeto em torno da modernização brasileira. Fossem ideologicamente à esquerda ou à direita, nos padrões apresentados nas páginas anteriores, esses filmes convergiram ao construir a figura do povo como um dos principais responsáveis pela contenção de nosso subdesenvolvimento. Para os cepecistas e os ipesianos, essa figura se tornou um artifício político de representação, utilizado de diversas formas, com o objetivo de convencer os espectadores a assumirem uma postura ideológica de rompimento ou de manutenção das estruturas capitalistas de poder. Meu esforço interpretativo, aqui, é estudar como os dois grupos, de maneira similar ou divergente, manusearam as imagens do povo e da nação com o intuito de justificarem as suas intervenções políticas.

Nos filmes do CPC, a investigação sobre a situação social do povo, da marginalização urbana sofrida em *Cinco vezes favela* ou da semi-escravidão nos latifúndios nordestinos em *Maioria absoluta*, tem como proposta conscientizar o espectador da existência histórica de uma sociedade injusta na qual a elite econômica, a verdadeira favorecida pelo modelo capitalista, goza de um bem-estar inexistente às camadas populares do país. Em *Um favelado*, o morro poderia ser um ambiente agradável, espelho de certo idílio campestre, não fossem os elementos externos que o condenam ao mais grave dos infortúnios. O protagonista frustrado, interpretado por Flávio Migliaccio, é um homem sem condições de concretizar uma relação familiar saudável por conta de obstáculos sociais: suas adversidades são consequência de uma ordem social em que as oportunidades se concentram nas mãos de poucos e um indivíduo, o grileiro símbolo do capitalismo selvagem, pode se autoproclamar dono da favela, cobrando aluguéis abusivos daqueles que moram em barracos improvisados e obtendo lucros com o fomento da miséria em uma comunidade. Nesse filme de Marcos Farias, a burguesia é a principal responsável por promover a desigualdade como forma de obter benefícios econômicos.

O mesmo acontece em *Pedreira de São Diogo*. O filme de Leon Hirszman idealiza a favela como local onde se concentra um povo suficientemente politizado a ponto de organizar um foco de resistência contra a empresa capitalista. Unidos aos moradores da região, os trabalhadores da pedreira conseguem impedir a explosão de uma carga de dinamite com capacidade suficiente para destruir alguns barracos localizados na parte superior do morro. Ao evitar a tragédia, paralisando as máquinas e desconcertando o gerente do empreendimento, eles se posicionam contra esse inimigo externo comum, um burguês interpretado pelo ator Sadi Cabral, a oprimir os favelados em sua iniciativa voraz para conseguir um aumento na lucratividade.

Foi em *Maioria absoluta*, entretanto, que o cinema cepecista melhor conseguiu expor, a partir de relações causais simples, as desventuras vividas pelas camadas populares quando inseridas em uma estrutura capitalista de produção. Nesse documentário, também dirigido por Leon Hirszman, há um esforço em conscientizar o espectador de que o analfabetismo, assim como as doenças patológicas, não se desenvolve ao acaso ou naturalmente em nosso país. Com narração do poeta e ensaísta Ferreira Gullar, o filme evoca técnicas discursivas para explicar como o infortúnio dos sertanejos se origina de uma ordem social injusta. Enquanto a câmera em movimento passeia curiosa por uma feira nordestina, interessada em se encontrar com o povo e em conhecer as expressões artísticas diretamente produzidas por ele - caso de um tocador de instrumentos populares ou de um pedinte a entoar canções de mendicância -, o narrador nos apresenta dados quantitativos para melhor compreendermos os desajustes brasileiros:

o analfabetismo não existe por acaso. Nos grandes centros urbanos, onde é mais alta a renda e menor o índice das doenças, há menos analfabetos. É nas pequenas cidades e povoados, onde a média de vida é mais baixa, é que o analfabetismo alcança porcentagens esmagadoras. Será por mera coincidência? Dos 3500 municípios brasileiros, 2700 não têm qualquer espécie de assistência médica. No Nordeste, onde vivem 25 milhões de pessoas, 60% das famílias não come carne, 80% não comem ovos e 50% não bebem leite.

Em *Maioria absoluta*, o Brasil esquematicamente dividido em pobres e ricos se torna evidente no jogo visual de oposições entre as entrevistas realizadas por Leon Hirszman com camponeses, no interior da Paraíba, e os depoimentos recolhidos por ele, com representantes da classe média, na cidade do Rio de Janeiro. Em um artifício narrativo retórico, o cineasta e sua equipe filmaram os sertanejos em locações onde o elemento mais evidente é o da precariedade, conflitando essas imagens de penúria, cuja

sonoridade está tomada por ruídos e diálogos ininteligíveis, com as imagens que registram o ambiente da burguesia, como os aprazíveis cartões postais cariocas da Praia de Copacabana ou do Jardim Botânico.

Na leitura ideológica promovida pelo filme, enquanto o povo é a representação de um corpo historicamente escravizado⁴⁰⁶ e que, apesar de politizado pelo cotidiano, ainda se encontra fadado à terra seca, ao pó, às roupas rasgadas e às moradias sem saneamento básico; a burguesia é um corpo arejado, livre para circular em espaços públicos e privados onde a visualidade é das mais agradáveis, onde os elementos de composição da imagem, como a água ou uma residência confortavelmente decorada, nos remetem a uma idéia de harmonia reservada apenas aos poucos privilegiados. Esse artifício da visualidade em conflito, eficiente para demonstrar o lugar ocupado pelas classes sociais no Brasil, é ressaltado pelo próprio narrador do documentário quando a câmera descreve detalhadamente o casebre onde mora um dos camponeses. Enquanto Hirszman se esforça para nos revelar esse local claustrofóbico, mal-iluminado, tomado pela imundície e cujas paredes, artesanalmente construídas com palha, estão todas danificadas, Ferreira Gullar estabelece uma comparação com a situação vantajosa da elite econômica:

Aqui mora o analfabetismo. Não é nas residências arejadas, não é nos edifícios de cimento e vidro, nas grandes cidades que ele viceja. É nas palhoças de chão úmido, nas casas de taipa, nos barracos de lata (...) entre essas paredes em ruína, o analfabetismo se refugia e prolifera.

As recorrentes imagens da miséria, presentes nos filmes cepecistas como denúncia para o espectador refletir sobre a condição de pauperismo a rondar o povo brasileiro, também foram utilizadas pelos ipesianos como um artifício de propaganda ideológica. **Mostrar o sofrimento das camadas populares, para os dois grupos, significava não apenas exibir cinematograficamente as conseqüências do nosso subdesenvolvimento, descrevendo em detalhes os problemas gerados com o atraso econômico do Brasil, mas significava também a defesa e a promoção de modelos políticos antagônicos que poderiam gerar, pela sofisticação do capitalismo ou pela**

⁴⁰⁶ Em *Maioria absoluta*, o processo de escravidão durante o período colonial brasileiro é resgatado para demonstrar, historicamente, como nosso povo está submetido à opressão da elite agrária. Este artifício comumente utilizado pelo CPC para explicar a conjuntura social do presente, numa relação causal com o passado, é explícito quando o narrador diz: “no ano de 1500 foi descoberto o Brasil. No ano de 1534, Dom João III, de Portugal, dividiu o Brasil em capitânias que foram dadas a pessoas de sua corte. A partir de 1535, os donatários redistribuíram essas terras com outros nobres e outros homens ricos. Para trabalhar a terra eles importaram escravo aos quais eram negados todos os direitos”.

implantação do comunismo, uma sociedade mais justa do ponto de vista social. Salientar os infortúnios das massas, em *Cinco vezes favela*, *Maioria absoluta* e nos documentários ipesianos, se torna uma justificativa visual a validar moralmente o projeto de intervenção da esquerda e da direita no destino de uma nação em crise.

Sendo assim, enquanto a cinematografia do CPC retrata um povo em sofrimento para gerar no espectador um repúdio ao capitalismo, os documentários do Ipês também se apropriam de registros da miséria para provocar uma aversão aos responsáveis por manter boa parte da população brasileira em um estado de marginalização.

Nos filmes ipesianos, o grande inimigo a ser vencido, o principal responsável pelas nossas adversidades sociais, como já visto, é o capitalismo selvagem, um modelo econômico no qual a classe empresarial é representante da face mais obscura do liberalismo, sempre obcecada pelo acúmulo de capital, pelos benefícios individuais em primeiro lugar, e despreocupada com a possibilidade de reverter parte de seus lucros para benefício da sociedade. Essa mentalidade atrasada é considerada a causa central do desequilíbrio social e, conseqüentemente, são esses empresários sem consciência, com suas ações agressivas e opressoras dos trabalhadores, que permitem o desenvolvimento de manifestações desfavoráveis à propriedade privada.

Independentemente das ideologias e das diferentes soluções políticas, o CPC e o Ipês lutam em seus filmes contra um inimigo em comum: o “capitalista devorador” de *Pedreira de São Diogo* ou de *Zé da Cachorra* faz parte da mesma elite vista com desconfiança em *Conceito de empresa*, *Depende de mim* e *A boa empresa*. Na propaganda dos ipesianos, a democracia mais saudável é a de bem-estar social e os heróis da nação são homens empreendedores como o Barão do Rio Branco, exaltado no documentário *Que é a democracia?* como símbolo desse empresário pertencente à vanguarda do capitalismo moderno.

Recurso visual para justificar ações de caráter político, o infortúnio das camadas populares é exibido, por exemplo, na primeira parte do filme *A boa empresa*. Neste curta-metragem, o espectador é apresentado a um abatido favelado: além de morar em um barraco de madeira, em que a duras penas a esposa prepara sua marmita em uma panela amassada, o protagonista tem a infelicidade de trabalhar em uma empresa com salários insatisfatórios e condições precárias de funcionamento. O público é convidado a conhecer essa fábrica convencional e propositalmente escurecida a partir de recursos fotográficos: homens desmotivados, com roupas rasgadas e sem equipamentos de segurança operam máquinas ultrapassadas, obsoletas e cujos movimentos estão sempre

a frear. A graxa e a sujeira, que “maquiam” os rostos dos trabalhadores, parecem tomar a própria tela para demonstrar a impossibilidade de desenvolver o país a partir daquela empresa, repositório de um pensamento capitalista atrasado a manter o empregado na miséria.

No filme *A boa empresa* há uma condenação dessa mentalidade atrasada e responsável por permitir a opressão das camadas populares. A câmera que se aproxima, em *zoom*, do rosto de um trabalhador circundado pela maquinaria antiquada parece anunciar a consequência imediata de um cotidiano tomado por maus-tratos: trata-se da aproximação da classe operária com grupos de esquerda a promoverem greves e paralisações como solução para as mazelas da sociedade. Para o Ipês, se anuncia uma crise social, violenta, de acordo com o narrador de “prejuízos e angústias a toda coletividade”, causada não apenas pelos militantes de esquerda, mas principalmente por empresários inconseqüentes e incapazes de utilizar o capital privado para melhorar a vida dos trabalhadores. Não fossem os maus patrões, certamente a população poderia dormir sossegada, sem temer as imagens de multidões agressivas sobrepostas às chamadas jornalísticas em que o assunto principal, “perigo maior”, é o aumento da atividade grevista e subversiva.

Há, por outro lado, os empresários com consciência social. Adeptos da encíclica papal *Mater et magistra*, sobre como conduzir os negócios a partir de princípios cristãos, são esses os empreendedores capazes de utilizar o capital para fomentar o desenvolvimento da nação, impedindo a ação subversiva de ideólogos da esquerda. Diferente da esfera obsoleta de trabalho, a fábrica moderna recebeu um tratamento fotográfico higienizador. Com um ambiente bem iluminado e tomado por tonalidades claras, antagônico à penumbra da empresa ultrapassada, o filme oferece ao espectador um espaço de amenidades, com funcionários sorridentes graças às condições satisfatórias de trabalho, ao salário digno e à assistência médica. Na defesa da integração social (e total) do operário ao capital privado, o documentário apresenta a utopia conservadora de valores liberais: a empresa, antes um borrão de óleo, agora parece um clube recreativo que oferece almoços, médicos particulares e espaço de lazer com jogo de bilhar, dama e tênis de mesa.

Os filmes cepecistas e ipesianos citados acima ilustram como os dois grupos evocaram retratos da miséria com a finalidade de expor um desequilíbrio social que precisava ser urgentemente corrigido a partir de intervenções políticas. Selecionar e manipular imagens do povo, em especial aquelas cujo tema central é o infortúnio, foi

um recurso de propaganda ideológica utilizado para convencer o espectador da necessidade de uma mobilização capaz de socorrer as camadas populares. **O CPC e o Ipês se posicionaram como representantes legítimos das massas e, pela apropriação de sua visualidade, procuraram convencer o público de que seus diferentes projetos continham as únicas soluções viáveis para contornar a crise socioeconômica enfrentada pelo país.**

Para reforçar esse dispositivo político de persuasão, as seqüências da miséria receberam, nas duas cinematografias, um tratamento lírico com a finalidade de potencializar certo efeito moral sobre os espectadores. São “imagens melodramatizadas” construídas para desenvolver em nossa percepção um sentimento de culpa, para reconhecermos nossa passividade perante uma sociedade corrompida e, conseqüentemente, exigir de nós uma tomada de posição. É o caso, em *Um favelado*, das cenas nas quais o povo é obrigado a freqüentar o lixão municipal à procura de alimentos estragados ou de objetos rejeitados pelas famílias de origem burguesa. Enquanto a montagem do filme reforça a situação de penúria na alternância de imagens entre os marginalizados e alguns urubus a sobrevoarem o local, a câmera de Marcos Farias individualiza os favelados na tentativa de transmitir a angústia vivida por cada personagem: uma mãe encontra no lixo as roupas que vestirão sua família, um menino se alimenta das sobras de uma comida enlatada enquanto seu amigo procura restos de pão e uma jovem sonha ascender socialmente ao vestir um amassado chapéu coco⁴⁰⁷.

No caso dos ipesianos, um de seus documentários mais aguerridos, *O Brasil precisa de você*, também utiliza as “imagens melodramáticas” como dispositivo incrementado de persuasão. Neste filme, cuja estrutura narrativa convoca diretamente o espectador a se tornar parceiro do Ipês na luta contra o totalitarismo fascista e comunista, a seqüência de fotografias contendo o sofrimento popular é precedida por um questionamento feito estrategicamente para incomodar os espíritos mais acomodados: a miséria do povo poderá levar as massas a um grau de insatisfação capaz de comprometer a democracia?

É somente após essa provocação, quando a faixa sonora do documentário é tomada por uma música suave, a reforçar o efeito dramático no dedilhar de um violão, que desfilarão imagens da miséria bastante recorrentes no cinema brasileiro produzido

⁴⁰⁷ Caderno de imagens 3, nº8.

por artistas ideologicamente vinculados à esquerda: uma menina caminha com uma lata de água na cabeça e nos faz lembrar a cena inicial de *Couro de gato*, quando um rapaz desce o morro na mesma situação; em um barraco, uma jovem é responsável por tomar conta dos irmãos menores, da mesma forma como no episódio de Joaquim Pedro de Andrade a infância é comprometida pelas ingerências sociais; um garoto nu, com a barriga inchada, parece o mesmo menino a fugir dos braços de um candidato político no filme *Zé da Cachorra*; os rostos e trejeitos dos moradores do morro em *O Brasil precisa de você* aparecem de modo similar em *Pedreira de São Diogo*, nas cenas em que a personagem de Glauce Rocha procura convencer o povo a reagir contra a explosão da dinamite⁴⁰⁸.

É difícil afirmar se houve, por parte da equipe responsável pela produção desse documentário do Ipês, uma apropriação consciente de aspectos da estética nacional-popular desenvolvida pelo cinema brasileiro daquele período. Mesmo os filmes cepecistas e ipesianos sendo, em sua maioria, realizados e exibidos no mesmo período (no decorrer de 1962), quando se trata de analisar como os dois grupos inseriram as camadas populares em seus discursos político-cinematográficos é possível encontrar uma convergência que ultrapassa a simples utilização da miséria como mecanismo melodramático para causar comiseração no espectador. Conhecer os documentários do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, comparando-os com *Cinco vezes favela* e *Maioria absoluta*, permite questionar o senso comum de que, nos anos antecedentes ao Golpe de 1964, as imagens do povo como recurso estético e político foram uma exclusividade dos filmes produzidos por cineastas com afinidades ideológicas com a esquerda.

Para enriquecer o debate, é o caso de recuperar, em detalhes, a parte inicial de *A boa empresa*, quando observamos o despertar de uma família favelada. Após os créditos, a primeira imagem do documentário ipesiano, similar à abertura de *Um favelado*, é uma panorâmica do morro tomado por barracos. Em *zoom*, a câmera se aproxima de uma das moradias e nos convida a conhecer seu interior, onde uma zelosa mulher, com um lenço na cabeça, prepara o almoço do marido em uma visualidade muito próxima à da mãe que cozinha os amendoins a serem vendidos pelo filho em *Couro de Gato*. Por fim, em *A boa empresa*, com a obrigação de trabalhar em uma fábrica onde sofre exploração, o marido desce o morro cabisbaixo, vestindo roupas

⁴⁰⁸ Caderno de imagens 3, nº9.

rasgadas e descontente com a vida, assim como o personagem de Flávio Migliaccio, em *Um favelado*, quando procura uma forma de conseguir dinheiro para quitar suas dívidas como inquilino de um grileiro⁴⁰⁹.

A proximidade entre esse documentário e seqüências de *Cinco vezes favela* fica mais evidente ainda, do ponto de vista estético, quando comparadas as sonoridades utilizadas nos filmes cepecistas e ipesianos para compor as imagens da miséria popular. Em *A boa empresa*, para reforçar o tom melancólico da favela, a equipe do produtor Carlos Niemeyer utilizou a canção *Samba em prelúdio*, uma composição de Vinícius de Moraes e Baden Powell cujo assunto principal é o desejo desesperado de um homem em ver regressar a mulher amada. Dedilhada vagarosamente ao violão e sem o acompanhamento de uma voz, a música perde sua temática original e, reapropriada, torna-se a representação sonora de um povo humilde a sofrer marginalizado nos morros cariocas.

O samba como representação das camadas populares, incorporado por Nelson Pereira dos Santos em *Rio, quarenta graus* e *Rio, zona norte*, foi um artifício recorrente nos filmes de esquerda realizados na década de 1960. Em *Cinco vezes favela*, no episódio *Um favelado*, sua utilização é idêntica ao documentário *A boa empresa*: uma composição original de Mário Rocha, interpretada por uma flauta carregada de tristeza, reforça o melodrama social de uma família do morro. Subseqüente aos créditos iniciais, a música é o complemento de uma situação angustiante, na qual o pai abatido busca soluções para o pagamento da dívida, a mãe separa roupas que serão lavadas em troca de algum dinheiro e o filho, após almoçar uma parca colher de arroz, expõe sua revolta ao deixar o barraco irritado.

Em *Cinco vezes favela*, entretanto, o samba não se limitou a esse recheio melancólico com a finalidade de atingir, pelas imagens da miséria, o sentimento e a percepção crítica do espectador. No CPC, a música brasileira, principalmente aquela surgida da aproximação entre a composição popular e a bossa nova de classe média, adquiriu um significado de transgressão sociocultural⁴¹⁰. Era como se a sonoridade, quando produzida a partir do encontro entre o povo e sua vanguarda intelectual, gerasse uma manifestação artística representativa do projeto político de superação do capitalismo e de nosso subdesenvolvimento. Essa expressão musical, cujas raízes

⁴⁰⁹ Caderno de imagens 3, nº10.

⁴¹⁰ Sobre o assunto, consultar SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, mestrado, 2002.

estavam assentadas, em especial, no samba tradicional do morro, foi utilizada em alguns episódios de *Cinco vezes favela* para simbolizar a condição histórica das massas como realizadoras de um processo revolucionário.

É o caso de *Zé da Cachorra*. No filme de Miguel Borges, uma batida de samba, feita somente com instrumentos de percussão, aumenta de volume e domina a encenação todas as vezes que o protagonista, liderança radical do morro, aparece em cena para conduzir o povo no confronto contra o grileiro e seus interesses particulares. A sonoridade, diferente do estímulo melodramático identificado acima, torna-se representação da revolta popular e da aversão aos mandos e desmandos do sujeito capitalista. Há nesse episódio, inclusive, um jogo metafórico a identificar os burgueses com a musicalidade estrangeira, com o jazz, e as massas com o samba, em um comentário ideológico de oposição entre a cultura importada (de alienação) e a cultura autêntica, nacional (de conscientização política).

Da mesma forma, em *Pedreira de São Diogo*, quando os favelados irrompem na beirada do morro, frustrando os planos do gerente capitalista, o silêncio das expectativas dá lugar às batidas acaloradas do samba, musicalidade evocada por representar esse espírito de companheirismo popular capaz de se organizar contra os abusos da classe burguesa. Nas seqüências finais desse episódio, quando algumas imagens são redundâncias para confirmar a vitória das massas - caso da máquina parada ou dos rostos sorridentes da população em primeiro plano -, os instrumentos de percussão não descansam um segundo sequer, como se estivessem ansiosos por celebrar o dia da revolução social⁴¹¹.

Apesar das diferentes utilizações do samba, com o Ipês reforçando os desatinos sociais a partir dessa sonoridade e o CPC fazendo da música um símbolo da revolta popular, o cinema de ambos convergiu quando se tratava de registrar imagens do povo como um artifício de propaganda ideológica. Como vimos, representações similares da miséria, propositalmente melodramatizadas, tinham por finalidade convencer os espectadores da necessidade de uma intervenção política urgente nos rumos da

⁴¹¹ Apenas para aguçar a curiosidade do leitor, reproduzo um trecho da música *A Estrada e o violeiro*, composta por Sidney Miller e gravada em parceria com Nara Leão, em 1967, para o LP *Sidney Miller*. A letra é representativa de certa leitura teleológica da esquerda, da crença em uma revolução social inevitável: “Segue em frente violeiro que eu lhe dou a garantia / de que alguém passou primeiro na procura de alegria / pois quem anda noite e dia sempre encontra um companheiro / Minha estrada, meu caminho, me responda de repente / se eu aqui não vou sozinho, quem vai lá na minha frente? / Tanta gente tão ligeiro, que eu até perdi a conta / fora a morte quando encontra, vai na frente um povo inteiro (...) Vai, violeiro, me leva pra outro lugar / que eu também quero um dia poder levar / tanta gente que virá / caminhando, procurando / na certeza de encontrar”.

sociedade brasileira. Nestes filmes de engajamento, à esquerda ou à direita, construiu-se um imaginário parecido quando o personagem retratado era a massa marginalizada no morro carioca ou no sertão nordestino, onde a seca castigava o homem do campo.

Entretanto, nos cinemas ipesiano e cepecista, convergentes nessa comiserção política, os retratos da miséria não foram os únicos aspectos associadas às camadas populares do país. Para os dois grupos, pelo menos na teoria, as massas tinham um papel ativo na consolidação dos projetos políticos. No liberal, nacional-conservador, a parceria entre elas e a iniciativa privada, tendo a empresa como vanguarda ideológica, era a garantia de um equilíbrio inédito entre as classes, com distribuição mais justa das riquezas, consequência do desenvolvimento de um Estado de bem-estar social. No comunista, nacional-reformador, as massas seriam as responsáveis por consolidar uma revolução capaz de reestruturar a sociedade e garantir um novo sistema de governo em que se extinguiria a opressão de uma classe por outra. O povo estava no cerne de ambos os projetos e não poderia, no cinema, ser representado como alienado da situação de miserabilidade que o rondava no Brasil dos anos 1960.

Em *Cinco vezes favela*, com exceção do episódio *Um favelado*, o imaginário de um povo heróico, a enfrentar suas adversidades com a cabeça erguida, está presente em certo virtuosismo da câmera e da montagem ao retratarem as lideranças políticas existentes nos morros do Rio de Janeiro. Em *Pedreira de São Diogo*, além de um recorrente enquadramento em contra-plongée, utilizado por Leon Hirszman para o engrandecimento das massas, há uma câmera que se agita quando o personagem interpretado por Chico de Assis, o líder dos operários, propõe a convocação dos favelados para interromper a dinamitação da pedreira. É um movimento abrupto, feito na mão, que anuncia a revolta popular a partir de uma organização coletiva. No filme de Miguel Borges, é a montagem que se torna positivamente intranquã, acelerada, quando Zé da Cachorra é apresentado pela primeira vez: a agitação do dispositivo cinematográfico, em múltiplos primeiros planos de seu rosto, cria uma identificação singular daquele personagem com o espectador.

No caso do Ipês, o contra-plongée também foi utilizado como linguagem cinematográfica a dotar de heroicidade as imagens do povo. Essa técnica, empregada em quase todos os documentários do instituto, aparece de forma mais explícita no único filme a investigar as causas da crise socioeconômica nordestina, apontando possíveis soluções a partir de uma parceria entre o governo e a iniciativa privada. Na primeira

parte de *Nordeste, problema número um*, quando o narrador se dedica a apresentar a situação penosa da região, com longos períodos de seca e escassez alimentar, o homem brasileiro, pertencente às camadas populares, é apresentado como um bravo gentil a encarar e se sobrepor às adversidades. Enquanto a voz de Luís Jatobá torna imponente a afirmação “o nordestino é o herói do cotidiano”, a câmera de Jean Manzon registra um jangadeiro navegando, alusão ao seu ato corajoso de enfrentar diariamente o mar, uma imagem recorrente no cinema brasileiro a evocar certa tradição da esquerda na busca por representações visuais do nacional-popular⁴¹².

Nesse filme, a aproximação com a experiência estética da esquerda se intensifica conforme o enredo detalha os inúmeros problemas enfrentados pelo Nordeste: em convergência com imagens do sertão registradas por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* (1963), o documentário ipesiano sintetiza a amargura da região na família de retirantes que caminha em direção ao sul do país ou no cortejo fúnebre de um bebê, cujo caixão é carregado por crianças, uma sequência idêntica à observada pelo personagem central do poema *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Ao registrar outras cenas com a descrição da miséria nordestina, caso de um boi sendo devorado por abutres ou de uma população faminta a se agrupar por um bocado de comida, Jean Manzon não deixou de se aproximar de uma visualidade presente em produções contemporâneas do Cinema Novo, como *Aruanda* (1959), *Barravento* (1962) e *Os fuzis* (1964)⁴¹³.

Quando *Nordeste, problema número um* foi lançado em São Paulo, um jornalista anônimo de *O Estado de São Paulo*, convidado para uma sessão oferecida pelo Ipês, foi um dos poucos a arriscar uma proximidade entre esse documentário e alguns filmes realizados por cineastas vinculados, de alguma forma, à esquerda. No texto *Quatro documentários*, publicado em 31 de agosto de 1962, dois dias após a sessão reservada à imprensa, ele escreveu:

Com uma beleza de imagens (...) e com uma unidade fotográfica e uma exatidão dramática surpreendentes (...) [as] fitas do cineasta franco-brasileiro alcançam plenamente seu objetivo. As sequências relativas ao drama nordestino, juntamente com as dos filmes “primitivos” de Linduarte Noronha, com as de “O drama das secas”, de Rodolfo Nanni ou mesmo de “A seca”, de Memolo Jr., estão entre o que de mais expressivo nosso cinema alcançou até hoje nesse assunto⁴¹⁴.

⁴¹² Caderno de imagens 3, nº11.

⁴¹³ Caderno de imagens 3, nº12.

⁴¹⁴ “QUATRO documentários”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1962.

Independentemente das posições ideológicas desse crítico anônimo, é fato que *Nordeste, problema número um* possui similaridades visuais com alguns filmes realizados pelo núcleo inicial do Cinema Novo. Em comparação às produções cinematográficas do CPC, também pertencentes às fileiras cinemanovistas, além das imagens com cortadores de cana a lembrar os sertanejos de *Maioria absoluta*, há pelo menos duas convergências que merecem uma leitura mais detalhada por refletirem posições ideológicas do documentário ipesiano.

Na abertura do documentário *Nordeste, problema número um*, a imagem de alguns trabalhadores com enxadas permite uma aproximação com os personagens de *Pedreira de São Diogo*. Em ambos os filmes, com a finalidade de heroizar as camadas populares, os cineastas optaram pela utilização de câmeras em contra-plongée e por uma construção visual plasticamente virtuosa desses homens capazes de enfrentar, bravamente, as adversidades sociais. Com o céu (e quando possível as nuvens) a circundar, como uma aura simbólica, o corpo dos trabalhadores, Hirszman e Manzon optaram por engrandecer os personagens a partir de seus atributos físicos: os músculos desses heróis do povo são realçados não apenas por estarem sem camisetas, mas por conta dos planos aproximados e de um suor artificial, produzido pelas equipes de cinema, a valorizar a fortaleza do corpo a partir de um brilho reluzente⁴¹⁵.

Uma segunda convergência de *Nordeste, problema número um* com o cinema cepecista também envolve *Pedreira de São Diogo*. Leon Hirszman, em diálogo com a experiência estética de Sergei Eisenstein, ao dirigir seu primeiro curta-metragem, se apropriou de uma dinâmica recorrente no filme *Encouraçado Potemkin*: para demonstrar o poder das classes proletárias frente aos abusos do regime czarista, o cineasta soviético, ao enquadrar a tripulação do navio em seus afazeres cotidianos, optou por uma montagem na qual a câmera primeiro observa, em primeiro plano, um homem trabalhando, para depois se aproximar do instrumento que ele utiliza em suas atividades. A partir dessa relação sujeito-objeto, Eisenstein não apenas permitia ao espectador identificar a ligação do personagem com o proletariado insurgente, como também demonstrava a importância dialética do trabalho na prática política: é o caso do marinheiro a limpar o canhão acomodado sobre a haste do armamento e do qual, num segundo momento, vemos apenas os braços no vai-e-vem frenético da faxina.

⁴¹⁵ Caderno de imagens 3, nº13.

Com o mesmo objetivo, em afinidade com as idéias da práxis marxista, Hirszman copiou essa técnica lapidada por Eisenstein. Em *Pedreira de São Diogo*, o personagem de Chico de Assis é o responsável por segurar uma tocha cujo fogo servirá para acender a dinamite. Na seqüência quando teatralmente ele corre em direção aos explosivos, a primeira cena é um enquadramento mais aberto, com metade de seu corpo a aparecer na tela, enquanto a segunda é um plano-detalle de seu braço a segurar, com firmeza, o instrumento de trabalho. Pela proximidade ideológica de Hirszman com o cineasta soviético, é fácil compreender os motivos do primeiro em utilizar um artifício desenvolvido pelo segundo.

Mas o que dizer quando essa mesma linguagem foi recorrentemente utilizada por Jean Manzon em inúmeros comerciais cinematográficos e, especialmente, em um documentário como *Nordeste, problema número um?* Durante o filme, enquanto o narrador apresenta as agruras do sertão, há pelo menos dois momentos nos quais os registros de trabalho são mostrados de acordo com essa técnica: o de uma mulher a tecer, cujos apetrechos são exibidos em primeiríssimo plano, e o de um trabalhador na lavoura, a cavoucar a terra com uma enxada para permitir o escoamento da água na plantação⁴¹⁶.

No filme do Ipês, esse artifício utilizado por Eisenstein perde seu caráter contestador e politicamente revolucionário para se transformar em uma proposta conservadora de intervenção no Nordeste do país: com os esforços conjuntos entre o camponês e a iniciativa privada é possível desenvolver economicamente a região, retirando da miséria uma população doente, solapada pela seca, e que sobrevive de subempregos para não morrer de fome. O drama social não se resolveria pelo conflito entre classes, na luta dos trabalhadores contra os patrões, como defendido em *Pedreira de São Diogo*, mas a partir de um convívio pacífico no qual o capitalista consciente, ao investir seu capital em terras nordestinas, oferece melhores condições de vida ao camponês, cuja tarefa é disponibilizar sua mão-de-obra e seu conhecimento da região para a concretização desse projeto político de bases liberais.

Nesse sentido, o destaque dado aos instrumentos de produção é oposto à concepção marxista (cepecista) de que a “força de trabalho” é propriedade do proletariado e sua única garantia contra a exploração no sistema capitalista: nos documentários ipesianos, a mão-de-obra das massas, assim como suas técnicas de

⁴¹⁶ Caderno de imagens 3, nº14.

trabalho, devem ser ofertadas à iniciativa privada como forma de consolidar um plano de desenvolvimento. A emancipação do povo não viria de seu rompimento com a elite, mas de sua parceria com esse patronato consciente e capaz de estruturar uma sociedade mais justa. A tarefa primordial das camadas populares é servir ao capitalista com a promessa de benefícios sociais em um breve futuro.

E é justamente esse o recado central de *Nordeste, problema número um*. Caso funcione a parceria entre as classes e a elite se sinta atraída a investir capital, as crises poderiam ser solucionadas e o atraso verificado na economia nordestina daria lugar a um sistema de produção modernizado, industrial, com técnicas mecanizadas de plantio e energia elétrica suficiente para abastecer uma larga extensão do meio rural⁴¹⁷. É para ilustrar esse projeto que Jean Manzon, após heroizar o povo na primeira parte do documentário, utiliza a técnica do contra-plongée para filmar as torres de energia da hidrelétrica Paulo Afonso: o elogio à mecanização, capaz de retirar o Brasil de seu estado subdesenvolvido, é feito a partir dessas imagens nas quais as estruturas metálicas, como as massas, estão circundadas pela aura simbólica do céu anuviado⁴¹⁸.

Contrário à proposta liberal, Leon Hirszman realizou, em *Pedreira de São Diogo*, um movimento oposto ao presente em *Nordeste, problema número um*. No episódio de *Cinco vezes favela*, como as máquinas estão a serviço da burguesia, os trabalhadores mobilizam sua “força de trabalho” com o objetivo de paralisar a produção. Nas cenas finais do filme, ao invés de povo e mecanização aparecerem como imagens complementares, o cineasta optou pelo tratamento em choque: o contra-plongée dos moradores do morro, símbolo da vitória parcial contra o capitalismo, colide com os plongées da máquina moedora de pedras a interromper o seu funcionamento. Essa diminuição desperta a reflexão de que uma parceria entre as massas e a iniciativa privada não é viável, do ponto de vista político, na práxis do CPC⁴¹⁹.

O estudo comparativo desses dois filmes revela uma utilização similar de técnicas cinematográficas, um uso recorrente dos mesmos dispositivos de representação e propaganda ideológica, mas também demonstra que, apesar da

⁴¹⁷ Diz o narrador do filme: “Pouquíssimas terras no Nordeste recebem os benefícios da irrigação. Um dos pontos da solução: intensificar o aproveitamento dos vales úmidos que totalizam mais de um milhão de hectares. Energia, outro aspecto da solução. Paulo Afonso foi o primeiro passo, mas é preciso que a eletricidade chegue ao meio rural. Em uma palavra a racionalização da agricultura e a industrialização: caminhos certos para a salvação do Nordeste”.

⁴¹⁸ Caderno de imagens 3, nº15.

⁴¹⁹ Caderno de imagens 3, nº16.

convergência de linguagem e de decupagem, cada um dos grupos as empregou na defesa de um projeto político singular⁴²⁰.

Em 1964, o professor de geologia da USP e cientista José Setzer lançou o livro de bolso *O árduo caminho da reforma agrária*, parte da coleção *Cadernos Nacionalistas*, no qual foram apresentadas as principais proposta do Ipês para o progresso da economia rural no Brasil. Na publicação, em afinidade com as idéias esboçadas no documentário *Nordeste, problema número um*, o autor foi a favor de uma reforma agrária conservadora e de manutenção do poder nas mãos dos latifundiários. De acordo com Setzer, em contracorrente às ligas camponesas, o desenvolvimento do campo somente seria viável se a quantidade de propriedades agrícolas fosse a menor possível: quando os coronéis assumissem definitivamente grandes porções de terra fértil, poderiam empregar seu capital privado na industrialização do meio rural a partir da aquisição de maquinaria avançada e da racionalização do plantio (com modernos sistemas de produção e distribuição).

Para o cientista, o esforço maior era a substituição da economia tradicional do campo por técnicas de caráter industrial. Em sua concepção, o atraso econômico era culpa, principalmente, do lavrador simples, analfabeto, incapaz de assimilar a modernidade capitalista e sem condições financeiras de investir capital na atividade agrária. Seria um perigo ceder propriedades a esse povo com mentalidade arcaica (“como querem os demagogos”⁴²¹), sob o risco de o meio rural se tornar uma enorme economia de subsistência incapaz de participar da lógica produtiva do capitalismo. Como no documentário, a solução seria a parceria entre o latifundiário com consciência social e o trabalhador rural: enquanto o primeiro desenvolve o campo a partir de seus investimentos, melhorando inclusive a vida de seus empregados, o segundo cede sua força de trabalho para adquirir benefícios que não possuiria caso fosse o proprietário de algumas poucas terras. Nessa utopia liberal, de acordos sempre “equilibrados” entre o patrão e o empregado, José Setzer conclui: “se [o povo] desistisse de uma vez de possuir terra própria, seria melhor para o país e para ele mesmo, pois poderia morar na

⁴²⁰ No Ipês, além dos exemplos analisados, a heroicização do povo também aparece quando, em filmes como *O Brasil precisa de você*, são recuperados registros de húngaros, em 1956, combatendo o exército soviético (e por extensão, no entendimento ipesiano, combatendo o totalitarismo).

⁴²¹ SETZER, José. *O árduo caminho da reforma agrária*. Cadernos Nacionalistas nº4. Rio de Janeiro: Ipês, sem data.

fazenda e, sendo trabalhador diligente e honesto, recomeçar a vida em bases mais sadias”⁴²².

Para o CPC, essa parceria sugerida pelo Ipês não passava de retórica para manter o povo submisso ao poder dos coronéis. No livro *Que são as ligas camponesas?*, distribuído pelos cepecistas e com autoria de Francisco Julião, a proposta é de rompimento radical entre os trabalhadores e o patronato. De acordo com o autor, o principal advogado das ligas camponesas existentes desde 1955, o latifundiário era a reprodução contemporânea do sistema feudal da Idade Média. Ele evoca algumas passagens históricas para demonstrar, como fizera Karl Marx em *O capital*, que independentemente da forma instituída de governo, sempre existiu a submissão de uma classe social por outra:

esmagado pelo peso cruel do latifúndio, com todas as sobrevivências feudais de que se nutre, esse camponês que forma a maioria da população do Brasil, não se comporta como ser humano, mas como vegetal (...) tirá-lo de seu confinamento, da sua situação fitológica, se assim pode ser dito, para que sinta a vida como ser humano, eis o grande compromisso com a nossa consciência⁴²³.

De acordo com Julião, finalmente chegara o momento histórico, a partir dos ideais socialistas, de doutrinar as massas na luta para a derrubada do capitalismo, esse inimigo em comum e fonte das injustiças e males cometidos contra os “humildes”⁴²⁴. No meio rural, as ligas organizavam o povo com a finalidade de demonstrar aos camponeses que não deveriam se rebaixar ao autoritarismo do coronel pois, no papel de assalariados, possuíam direitos indenizatórios e trabalhistas como a posse de parte das terras onde viveram a serviço do latifúndio. A partir dos cancioneros populares e das poesias de cordel, caso de *A eleição de Lúcifer e a posse de Lampião*, no qual os camponeses se revoltam contra as eleições nas quais só votam os letrados, as ligas estimulavam a conscientização política das massas, sempre opondo os interesses econômicos dos capitalistas aos valores autênticos das camadas populares do país.

No texto de Julião, o jogo de oposição entre as classes (tão caro ao cinema cepecista) é instigado por sua investigação sobre o tema do analfabetismo. Com a experiência adquirida como advogado, o autor entrou em contato com os camponeses e descobriu, para sua surpresa, a existência de uma riqueza cultural e de uma consciência

⁴²² SETZER, José. *op. cit.*, p. 15.

⁴²³ JULIÃO, Francisco. *Que são as ligas camponesas?* Cadernos do Povo Brasileiro nº1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

social amadurecida nas comunidades formadas, em sua maioria, por mulheres e homens analfabetos. Em seu livro, a proposta da reforma agrária radical, com a redistribuição de terras sem indenizar os coronéis, é complementada pela defesa indireta de uma reforma eleitoral na qual não apenas os letrados teriam direito ao voto: nessa democracia de caráter burguês, em funcionamento desde a proclamação de nossa república, o povo ainda não tivera a oportunidade de escolher políticos que melhor representassem seus anseios e interesses.

Em 1963, com orçamento do Ministério da Educação⁴²⁵, Leon Hirszman realizou as filmagens de seu primeiro documentário, o curta-metragem *Maioria absoluta*. Como Francisco Julião, o cineasta tomou um susto ao registrar os depoimentos de alguns camponeses e deparar com um povo plenamente consciente de que sua miséria era consequência direta da existência do sistema latifundiário. Em um misto de revolta, consternação e cansaço, esses entrevistados expõem para a câmera uma politização adquirida no cotidiano da servidão e ratificam o discurso do narrador ao enumerarem violências sofridas na relação com os coronéis: um pai de família, após anos como cortador de cana na mesma fazenda, se queixa da inexistência de direitos trabalhistas, da impossibilidade sequer de registrar seus filhos em cartório, do sofrimento constante com a fome e as doenças. Uma mulher, com criança pequena no colo e mãos agitadas, conta ao cineasta sua aguerrida experiência quando um proprietário de terras, sem motivos ou qualquer aviso prévio, decidiu expulsá-la da moradia em que vivia com sua família. Um outro homem, em um dos depoimentos mais inquietantes do filme, de punho cerrado denuncia o administrador do engenho, sujeito que cobra um quilo de farinha para seu próprio empregado almoçar um prato de comida. Em meio às entrevistas, a voz de Ferreira Gullar se mescla aos depoimentos do povo para chegar a uma conclusão idêntica à de Julião: graças aos latifúndios, os camponeses ainda vivem em estado de servidão, continuam escravizados como no período do Brasil colonial.

Constatando a impossibilidade de uma parceria entre classes tão antagônicas, o documentário cepecista vai além do tema do analfabetismo para demonstrar, em sua

⁴²⁴ JULIÃO, Francisco. *op. cit.*

⁴²⁵ Em 1962, o ministro da educação Darcy Ribeiro lançou um plano de emergência para conter o analfabetismo, naquele momento quantificado em 5,8 milhões de iletrados, o equivalente a 39% da população brasileira. O projeto incluía o 1º Plano Nacional de Educação, elaborado sob orientação do professor Anísio Teixeira, e determinava a criação de um Fundo Nacional de Educação com 12% da receita obtida com impostos da União. Essa verba seria partilhada entre os ensinos primário, secundário e

última parte, a injustiça de uma democracia que exclui 25 milhões de adultos iletrados por considerá-los incapazes de participar com consciência do processo eleitoral. Em oposição ao discurso oficial, no qual apenas os alfabetizados estavam aptos a adquirir informações para votar bem, Leon Hirszman se esforça em romper o preconceito do espectador ao evidenciar a articulação política e social das camadas populares. Em *Maioria absoluta*, a seqüência com as imagens do Congresso Nacional, quando Ferreira Gullar anuncia os camponeses como produtores de nossa alimentação, funciona como uma provocação, como um choque em nosso olhar. Após conhecermos a miséria do meio rural e os absurdos do coronelismo, ainda manteremos nossa crença em um sistema democrático no qual os direitos são reservados a poucos privilegiados?

Nas últimas cenas do documentário, quando desfilam imagens de camponeses se preparando para o trabalho na lavoura, as seqüências dramatizadas pela canção *Excelência*, uma recriação do escritor Ariano Suassuna em torno de toadas populares, marcam um momento reservado à reflexão. As palavras finais do narrador⁴²⁶, como se desejasse do espectador uma cumplicidade com o homem submisso ao latifúndio, são ditas com a finalidade de despertar questionamentos. O analfabetismo é um mal a ser combatido, mas não pode se tornar uma desculpa para impedir o povo de exercer seu direito ao voto, de eleger um representante sensível aos problemas sociais existentes no Brasil. O início de *Maioria absoluta*, nos registros de uma professora a utilizar o método Paulo Freire em sala de aula, introduz uma das preocupações centrais de Leon Hirszman em seus filmes realizados durante o período em que atuou como cepecista: educar as massas e, por extensão, educar os espectadores, é uma forma de lutar pela emancipação do povo. Para o CPC e o MCP⁴²⁷, parceiros na produção desse documentário de intervenção social, a alfabetização significava um processo fundamental para libertar as massas das amarras impostas pelo sistema capitalista.

A educação, esta preocupação tão central no ideário da esquerda, também foi tema recorrente nos documentários realizados pelo Ipês. Além do já discutido *Deixem o estudante estudar*, um olhar conservador e tecnicizante sobre o papel da universidade, o instituto produziu pelo menos mais dois curtas-metragens nos quais a alfabetização é apresentada como essencial para a consolidação de valores democráticos

superior. De acordo com Eduardo Coutinho, em entrevista para o autor dessa pesquisa, o orçamento de *Maioria absoluta* teve sua origem nesse projeto do Ministério.

⁴²⁶ Ferreira Gullar diz: “O filme acaba aqui. Lá fora, a tua vida, como a desses homens, continua”.

⁴²⁷ O Movimento de Cultura Popular, de Pernambuco, foi um dos grupos que mais incentivou, no início da década de 1960, a utilização do método Paulo Freire para a alfabetização de adultos.

liberais. Em *Criando homens livres*, a solução de nossos desajustes sociais, o combate à marginalização nos morros, à delinquência e à imoralidade de uma “juventude transviada”, conforme fala do narrador, só será possível quando o governo e a iniciativa privada, de mãos dadas, tornarem a escolarização um direito concreto de todos os brasileiros.

No filme, um artifício reproduzido à exaustão nos documentários ipesianos foi novamente utilizado para a construção de um discurso político-ideológico envolvendo a alfabetização. As imagens sujas, pouco iluminadas e agressivas são reservadas às seqüências nas quais o narrador Luiz Jatobá apresenta um panorama do problema juvenil: são cenas de pancadaria na favela, com famílias pessimamente alocadas em barracos de madeira, de crianças encarceradas nas instituições corretivas, de adolescentes fumando cigarros e a freqüentarem festas em que os vícios já corromperam a moralidade. Nessas imagens sem tratamento visual, sem retoques de embelezamento, o Ipês anuncia uma crise que se alastra por toda a sociedade e toma de assalto tanto as camadas populares quanto as classes sociais mais abastadas do país.

Em oposição, a visualidade da escola, desta instituição social responsável pelo desenvolvimento da cidadania, é arquitetada com iluminação das mais suaves e com cuidadoso equilíbrio entre os tons claros e escuros. No empenho em limpar a fotografia, evitando quaisquer ruídos e interferências visuais indesejáveis, não se pode ignorar, também, certa higienização social promovida pelo cineasta ao retratar a sala de aula ipesiana. Em *Criando homens livres*, se a favela e o cárcere concentram uma quantidade maior de negros como marginais e bandidos, a escola é o abrigo de uma minoria branca educada para assumir o comando do Brasil em um futuro não muito distante. Neste documentário de Jean Manzon, o discurso da alfabetização como inclusão social indistinta para todas as classes entra em contradição com uma escola a educar apenas a população detentora de uma situação econômica privilegiada: essa falta de sintonia, mesmo sutil, é raríssima de se encontrar em um filme realizado sob direção do cineasta francês.

Na sala de aula desfilam sorrisos juvenis. Enquanto o espectador acompanha as diversas etapas de evolução escolar, do pré-primário à universidade, o documentário ipesiano procura nos envolver em um projeto conservador de alfabetização no qual os valores a serem apreendidos pelos estudantes pertencem, todos, a uma democracia de caráter liberal. No ideário do Ipês, o sistema educacional deveria desempenhar três funções principais com a finalidade de amadurecer o capitalismo brasileiro e,

conseqüentemente, manter o poder da elite burguesa nacional. Em *Criando homens livres*, esse triângulo ideológico é facilmente identificado: uma freira recolhe as avaliações das crianças e representa, simbolicamente, o respeito hierárquico que deve ser adquirido nas escolas para com a moral cristã. Adolescentes participam de aulas práticas, como as de marcenaria e química laboratorial, pois o Ipês enfatiza a necessidade de uma educação técnica capaz de abastecer os quadros da indústria nacional. Em fila, no pátio do colégio, os estudantes simulam o direito ao voto em uma improvisada urna eleitoral, pois é a partir da instrução convencional que estarão aptos a escolher os representantes políticos da nação⁴²⁸.

Na república do Ipês, cujo discurso político é o da inclusão, as eleições são reservadas somente aos letrados. Elogiando uma alfabetização deveras conservadora, idealizada para preservar a ordem social e a estrutura de classes, o Ipês exclui o analfabeto do processo de representação política e considera eleitor consciente apenas os que receberam orientação escolar com fundamentos na ideologia burguesa. Nas últimas seqüências do documentário, sobreposta às imagens das folhas de votação e das mãos depositando votos na urna, a voz do narrador enuncia as benesses da educação ipesiana:

Cada pequena cidade é a pátria. E para cada uma das cidades é que se devem criar as melhores condições à educação. Instruído o brasileiro votará bem. A sociedade conquistará a tranqüilidade. O Brasil poderá desenvolver as suas riquezas. **O povo terá o seu padrão de vida elevado a níveis mais altos (...)** Sim. É pela instrução que o brasileiro saberá julgar corretamente quais são os governantes que devem dirigir os destinos do país [negrito nosso].

Embora os analfabetos estejam, no filme, marginalizados das decisões políticas, o povo não teria com o que se preocupar. A elite, instruída das agruras existentes no Brasil, elegeria políticos sensíveis às suas demandas e, ao lado do governo, destinaria parte de seu capital privado ao equilíbrio e desenvolvimento social do país. Para o Ipês, desistindo da posse de terras e dos direitos eleitorais, confiando nesse parceiro capitalista com mentalidade moderna, as camadas populares poderiam dormir tranqüilas: a submissão ao novo padrão era sinônimo de um futuro com condições melhores de existência. Era o preço a se pagar.

Por desconfiar dessa retórica, Leon Hirszman concentrou sua crítica, em *Maioria absoluta*, contra essa mentalidade burguesa de supor o iletrado um sujeito

⁴²⁸ Caderno de imagens 3, nº17.

imerso na ignorância. No início do documentário cepecista, quando Nelson Pereira dos Santos montou depoimentos da classe média para demonstrar seu preconceito em relação ao povo, é como se cada um dos entrevistados fosse porta-voz de aspectos-síntese do ideário ipesiano. Com apenas cinco declarações, todas escolhidas com argúcia, o cineasta conseguiu reconstruir aspectos fundamentais do discurso conservador para depois demoli-los no decorrer de sua investigação sobre o analfabetismo.

Desfilam “simpatizantes” do Ipês nos primeiros minutos de *Maioria absoluta*. Um homem displicentemente deitado na areia cita a espirituosa frase do historiador Capistrano de Abreu, “a constituição deveria ter apenas um artigo: todo brasileiro fica obrigado a ter verginha na cara”, para esclarecer que a única crise do povo é de caráter moral; um outro, partidário da eugenia, diz ser necessário importar europeus e americanos, misturar a raça, com o objetivo de tornar o Brasil uma nação mais desenvolvida; um terceiro, do qual reproduzo a fala, comenta o assunto de nosso interesse mais imediato: “o voto do simplesmente alfabetizado, da pessoa que sabe simplesmente escrever o nome, esse não pode votar, ele não tem capacidade, ele não pode ler um jornal, ele não pode se orientar para dar um bom voto”.

Justamente por discordar dessa postura, Leon Hirszman provoca o espectador quando utiliza as imagens de Brasília em *Maioria absoluta*. Apesar de o camponês estar na base da economia agrária, apesar de sua mão-de-obra ser a responsável por nossa alimentação, a gratidão do governo é a irônica marginalização política de milhões de analfabetos. Quando uma imagem fixa do Congresso Nacional é antecedida pelo questionamento “e o país, o que lhes dá?”, um silêncio constrangedor é a constatação de que o Estado deve sofrer uma intervenção. Mesmo não apontando caminhos para modificar um sistema eleitoral pouco representativo do povo, Hirszman expõe seu desagrado, insatisfação de setores da esquerda, com a tradição deveras elitizada do governo brasileiro.

Nos filmes ipesianos, imagens de Brasília também foram utilizadas com a finalidade de compor um discurso político. Apesar de se opor à gestão João Goulart e praticar ações de caráter ilegal, como o financiamento de um golpe de Estado, o Ipês nunca denunciou suas artimanhas na atividade cinematográfica. Pelo contrário. Em seus documentários, a democracia representativa, amparada pela livre empresa, sempre foi defendida como o sistema ideal de governo para um país cuja tradição se assentava na liberdade, uma nação cuja história estava a léguas de distância do totalitarismo

verificado na Alemanha nazista ou na União Soviética. Por isso, no caso de *O Ipês é o seguinte*, as seqüências do Congresso Nacional, que iniciam e encerram o filme, são empregadas não para exigir uma intervenção política, caso de *Maioria absoluta*, mas para dar um voto de confiança ao governo⁴²⁹. Se o presidente seguir os conselhos dos ipesianos, se o povo for alfabetizado pela metodologia cristã e liberal, única capaz de orientá-lo corretamente para as eleições, os empresários ficarão satisfeitos com o Estado. A elite da iniciativa privada, nesse filme, acena para o governo federal e praticamente diz: colocando em ação nossas reivindicações, evitando interferir em nosso campo de atuação, João Goulart não teria porque temer uma oposição.

No mesmo espírito de conservação do poder, para a manutenção da república dos letrados, o documentário *Asas da democracia*, após os elogios incontidos à Força Aérea Brasileira, termina com uma seqüência de fulgor direitista. Explodem símbolos reacionários quando a câmera se afasta de uma mão a depositar seu voto na urna e o espectador descobre tratar-se de uma freira - o eleitor ideal, um misto de cristianismo, educação convencional e respeito hierárquico às instituições. Em *Que é a democracia?*, filme realizado às vésperas do pleito de seis de janeiro de 1963, um feixe de luz incidindo sobre o brasão da república, a sombra de um homem a evocar a condição do voto livre e secreto, os olhos se abrindo numa exigência de responsabilidade eleitoral e as cenas com crianças na escola são imagens que, novamente, vendem o discurso em torno da exigência de educação formal para a participação nas decisões políticas⁴³⁰.

Das variadas temáticas presentes nos filmes do CPC e do Ipês, em destaque a questão agrária, a educação e a democracia (sistema eleitoral), percebe-se a promoção de diferentes projetos políticos a partir de dispositivos cinematográficos comuns. Embora as propostas se distanciem radicalmente quando o futuro em projeção depende de libertar ou submeter o povo à elite econômica, os dois grupos convergem cinematograficamente a partir de uma aproximação dos métodos discursivos e de propaganda política, em uma estratégia com semelhanças na utilização da linguagem visual. Em alguns documentários ipesianos, recorrer às imagens do Congresso Nacional é defender a permanência de um sistema de governo

⁴²⁹ Caderno de imagens 3, nº18.

⁴³⁰ Neste documentário, o narrador diz: “Abra os olhos. Veja claramente. Examine no elenco de candidatos aqueles que podem de fato trabalhar para o Brasil sem qualquer quebra da liberdade, dos direitos democráticos. Aqui nas urnas começa a democracia. Aqui nas urnas o brasileiro defende a liberdade e o regime democrático. Quanto melhor o leitor desincumbir-se da responsabilidade de votar, melhor será a democracia, melhor e mais próspero será o Brasil. Mais livre e mais feliz será o seu povo”.

com privilégios para a classe burguesa. Em *Maioria absoluta*, as mesmas seqüências são registradas justamente para questionar essa estrutura de poder⁴³¹.

Nas duas cinematografias, moldou-se um discurso similar no qual as camadas populares deveriam ser orientadas por uma vanguarda com a finalidade de concretizar um plano político de desenvolvimento para o Brasil. Em seus filmes, ao reivindicarem a representação legítima da nação, CPC e Ipês projetaram um imaginário a partir do qual a organização das massas, fosse ela feita pela elite intelectual da esquerda ou, no caso ipesiano, pela elite empresarial, resultaria em um processo benéfico de equilíbrio social e econômico entre as diferentes classes existentes no país. Posicionando-se como porta-vozes dos anseios populares, os dois grupos criaram visualidades para simular a possibilidade de um futuro grandioso, distante das crises provocadas pelo subdesenvolvimento, caso o povo aderisse a seus projetos nacionalistas.

Nestes simulacros de futuro, típicas projeções construídas para validar propostas políticas, mas raramente materializadas em ações práticas, as massas se transfiguraram em peça-chave para um esquema de promoção ideológica. As imagens cinematográficas vendem ao espectador os prazeres de um porvir utópico e geram a expectativa, limitada ao plano da propaganda, do povo como essencial na realização de um bem-estar coletivo. Nos documentários do Ipês, é no universo do trabalho, quando as camadas populares são parceiras dos empresários com mentalidade moderna, que se realiza uma harmonia social inédita no país. As inúmeras seqüências a retratarem a excelência da indústria brasileira, com empresas de grande porte e maquinarias avançadas, uma contribuição visual de Jean Manzon aos filmes ipesianos, ilustram a possibilidade de um futuro grandioso para o Brasil. As cenas como a de uma família aproveitando o tempo livre em um parque de diversões⁴³², de um casal passeando em sua motocicleta ou do trabalhador feliz ao ser recebido pela esposa após o expediente projetam as gratificações oferecidas às camadas populares caso adiram ao projeto capitalista de desenvolvimentismo conservador. No discurso dos ipesianos, orientar o outro é tarefa das mais essenciais.

No cinema cepecista, a mesma ação está nas mãos do militante engajado. No imaginário da esquerda, organizar o povo como classe política significava concretizar

⁴³¹ Caderno de imagens 3, nº18.

uma etapa fundamental para a realização de uma revolução social. Na sequência final de *Pedreira de São Diogo*, quando a montagem alterna o gerente combalido e os moradores do morro sorridentes, Leon Hirszman idealiza uma situação futura na qual as massas, quando orientadas pela esquerda, não mais viverão em uma sociedade de injustiças sociais.

Nos filmes dos dois grupos, o povo é organizado para servir às conveniências das ideologias com a finalidade de justificar as intervenções propostas pela esquerda e pela direita. Tanto no discurso ipesiano quando no cepecista, as camadas populares existem como construções políticas, distantes da representação cotidiana e da realidade objetiva, inventadas e manipuladas conforme as exigências de um esquematismo ideológico. Esse povo, tão central em ambas as cinematografias, aparece como projeção operacional de elites conflitantes e sua artificialidade, sua existência limitada aos esquemas políticos, não permite o surgimento de uma voz autônoma a espelhar os anseios particulares de boa parte da população brasileira.

No livro *Seminários*, Marilena Chauí estabeleceu uma dura crítica à esquerda anterior ao golpe de 1964. A partir de estudos sobre a coleção *Cadernos do povo brasileiro*, a autora concluiu que havia, por parte daquela esquerda, uma postura autoritária em relação à voz popular: como o povo era considerado alienado, como precisava ser conduzido por uma vanguarda para alcançar seu próprio bem-estar, seus desejos particulares acabavam suprimidos na literatura política da época e davam lugar a um discurso construído por artistas e intelectuais de classe média. É o que a filósofa chamou de “deslizamento do discurso”, um conceito bastante apropriado aos filmes do CPC e, por extensão, do próprio Ipês:

Os *Cadernos* apresentam entre si uma estranha semelhança: nenhum deles traz um único documento, um único depoimento (salvo o de Julião sobre as Ligas) onde o próprio povo fale, nem mesmo um único texto que pudesse ser considerado uma fala nacional. Desejos, idéias, modos de ser, práticas, ações, aspirações, tudo é imputado ao povo e à nação, sem que nenhum deles apareça de viva voz. Os *cadernos* constroem o popular e o nacional, embora tenham a pretensão de estarem a expô-los. Acontece aqui o que observei no primeiro seminário: um deslizamento do discurso que se apresenta como *sobre* o povo e a nação, torna-se *do* povo e *da* nação, porque discurso de suas vanguardas, e termina como discurso que *diz* o povo e *diz* a

⁴³² Essa imagem, do filme *O Ipês é o seguinte...*, é acompanhada pela narração: “o Ipês deseja ao Brasil um clima de segurança, de verdade, afim de que o povo possa satisfazer os seus anseios de trabalho, teto, propriedade, escola, saúde, descanso, divertimento”.

nação. Destinatários ausentes do texto que os representa, povo e nação são idéias, teses, axiomas e dogmas⁴³³.

Assim, a figura do povo aparece como uma construção para servir aos propósitos de duas ideologias que se posicionaram, nos anos anteriores ao golpe de 1964, como representantes legítimas da nação. Sua presença tão assídua na filmografia dos grupos, protagonista fantoche para corroborar uma tese política, significa também uma ausência das mais evidentes: Ipês e CPC criaram representações cinematográficas do povo, selecionaram e rearticularam as características do popular que interessavam diretamente a seus projetos, deixando de lado a diversidade cultural e as contradições existentes nas relações sociais entre e intra-classes. Há uma mitificação, a concepção de uma identidade nacional, a transformar as camadas populares em massa homogênea, em parceiras ideais no desenvolvimento do Brasil, cujos desejos e pretensões nunca advêm de si mesmas, mas são moldados pelo discurso ideológico:

certas representações do nacional são mais bem entendidas como construção de um espetáculo que como correspondência realista às relações sociais. 'Os mitos nacionais não são um reflexo das condições em que vive a maioria do povo', mas o produto de operações de seleção e 'transposição' de fatos e traços escolhidos conforme os projetos de legitimação política⁴³⁴

Na maioria dos episódios de *Cinco vezes favela*, a função expressiva do povo é ilustrar uma pedagogia ideológica desenvolvida pelo CPC. Com exceção de algumas seqüências que escapam aos duros limites impostos pela militância cinematográfica, caso da câmera a documentar os preparativos do carnaval em *Escola de samba, alegria de viver* ou da apaixonada troca de olhares em *Um favelado*, o universo do morro e de seus habitantes foi completamente circunscrito à práxis política. Os realizadores do longa-metragem ocultaram a riqueza cotidiana das camadas populares, a heterogeneidade de seus pensamentos e de suas ações, para transformá-las em massa esquemática cuja finalidade exclusiva é aspirar à revolução. A partir desse didatismo, dessa tendência cepecista em realizar um filme com o objetivo de demonstrar ao espectador como agir corretamente para a transformação da sociedade, surge um povo uniforme, com uma identidade monotemática e correspondente mais às idealizações de engajamento dos jovens artistas do que a uma identidade verificável na realidade. Hoje,

⁴³³ CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 84.

décadas após a experiência do CPC, quando essa revisão já foi realizada por pesquisadores⁴³⁵, fica evidente constatar como faltava complexidade à experiência cinematográfica de um grupo que se considerava porta-voz das aspirações populares e nacionais.

Em *Cinco vezes favela*, os estereótipos denunciam a existência superficial das camadas populares e, por extensão, dos representantes da classe burguesa. Em *Zé da Cachorra*, apesar de os moradores da favela serem as figuras dramáticas centrais, sua presença nunca ultrapassa a caricatura do didatismo e todos os seus atos nos transmitem uma existência sem outras motivações que não sejam as de caráter político. Nas últimas cenas do filme, quando o protagonista e líder da comunidade resolve expulsar do morro uma família de miseráveis que não deseja entrar em conflito com o grileiro, o diretor e roteirista do episódio, Miguel Borges, transforma seu personagem em puro instrumento de militância política: retira dele qualquer compaixão, endurece o Zé da Cachorra, pois o engajamento não deve se confundir com a afeição pessoal. Nessa situação, é justificável o sacrifício de uns com a finalidade de despertar o sentimento de combate no povo.

Decisões polêmicas (e ficcionais) como a enfrentada por Zé da Cachorra, também presentes em *Escola de samba* e *Pedreira de São Diogo*⁴³⁶, fizeram Gianfrancesco Guarnieri reavaliar o alcance político de uma de suas principais peças, *Eles não usam black-tie*, escrita para o Teatro de Arena em 1958. Certa feita, o dramaturgo contou a experiência de montar o texto para uma platéia de origem popular: após a apresentação, durante um debate com operários, ele ficou desconcertado com a opinião da audiência, pois apesar de a encenação ter agradado, os espectadores afirmaram que nunca abandonariam um membro da família apenas porque este resolveu burlar uma greve. Esse embate, quando o próprio povo percebe o quão estranha se torna sua própria representação, uma avaliação que serve para refletir sobre *Zé da Cachorra*, é pertinente para compreender esse vício da dramaturgia de esquerda da época, em especial a desenvolvida pelo CPC, na qual é comum encontrar um personagem popular

⁴³⁴ CANCLINI, García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000, 3ª ed., p. 190.

⁴³⁵ Consultar BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, capítulo três.

⁴³⁶ Em *Pedreira de São Diogo*, quando um dos trabalhadores pergunta ao personagem de Chico de Assis o que farão caso os moradores da favela não apareçam na beirada no morro, ele desfere um soco contra sua própria mão e diz: “a gente explode a carga”.

cuja voz, com pouca ou nenhuma autonomia, repete palavras de ordem advindas de um artista-intelectual.

No livro *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet contribuiu para essa discussão ao desenvolver o conceito de “modelo sociológico de documentário”, aplicando suas principais características ao curta-metragem *Maioria absoluta*. De acordo com o pesquisador, há no filme de Leon Hirszman a presença de duas vozes narrativas que, em conjunto, são responsáveis pela produção de uma ideologia em torno das relações entre analfabetismo e voto. A “voz do saber”, obediente à gramática, sem ruídos e preparada em estúdio, é aquela a fornecer para o espectador uma reflexão mais profunda e geral sobre as questões sociais em análise. Gravada por Ferreira Gullar, naquela ocasião presidente do CPC, ela se apropria de números, estatísticas, conceitos científicos e fatos históricos, caso da analogia entre o escravismo colonial e o sistema latifundiário, com a finalidade de montar uma tese sociológica recheada por um discurso doutrinário típico da militância cepecista.

Para comprovar a concretude dessa narrativa científico-funcional, Bernardet acredita que os realizadores de *Maioria absoluta* utilizaram-se das entrevistas com os camponeses. Esses depoimentos, considerados pelo pesquisador como a “voz da experiência”, no modelo sociológico de documentário têm como principal função ilustrar uma tese defendida pelo locutor. Leon Hirszman, preocupado em atestar como o discurso de Gullar se fundamentaria em investigações do real, teria praticado em seu filme uma triagem das falas populares de acordo com as conveniências da ideologia política. De acordo com o pesquisador, o cineasta teria estruturado previamente o discurso do documentário, antes mesmo do início das filmagens, e quando saiu a campo, no interior da Paraíba, orientou as suas entrevistas com o objetivo de exemplificar o texto do locutor. Os camponeses não ultrapassariam a idéia de “tipos sociológicos”, personagens abstraídos de suas individualidade, cujo papel é fornecer informações e vivências que atestem a veracidade da análise com traços científicos e ideológicos. Assim, a voz do povo não adquire independência, pois é direcionada nas filmagens e selecionada durante a montagem. Bernardet revela essa submissão das classes populares quando analisa uma passagem de *Maioria absoluta*:

Há um corte que merece comentários. Com o plano 43 iniciam-se as entrevistas com camponeses. Logo antes vemos, em primeiro plano, numa feira nordestina, um homem olhando para o eixo da câmera – o vocativo visual –, e sobre ele incide um trecho da locução que diz: ‘Passemos a palavra aos analfabetos. Eles são a maioria absoluta’. O

plano 43 mostra um homem doente, sentado à porta de um barracão, atingido de forte tremedeira, incapaz de falar; ele emite apenas uma espécie de zumbido (...) Os analfabetos não tomam a palavra; ela lhes é outorgada e mesmo assim não têm condição de falar, o que legitima que o cineasta tome a palavra – ou melhor, permaneça com a palavra; o que legitima que se fale no lugar daqueles que não falam. Por outro lado, ‘passemos a palavra’ indica ainda que o filme gostaria que eles falassem. Encontramos aqui essa contradição do intelectual progressista que espera que o povo fale e aja, mas, como ele elabora uma imagem passiva desse povo, toma ele a palavra, por enquanto...⁴³⁷

No caso do Ipês, a construção e a manipulação da imagem do povo com a finalidade de justificar uma ideologia é mais evidente ainda quando reparamos que em nenhum de seus filmes é permitido às camadas populares expor seus pontos de vista ou falar sobre as experiências de suas vidas. Dirigidos pelas equipes de Jean Manzon e Carlos Niemeyer, cujo estilo documental foi dos mais tradicionais, sem aderir às técnicas do cinema moderno (como o som direto), os filmes ipesianos foram realizados seguindo um método expositivo fechado em si mesmo, coeso, sem quaisquer contradições possíveis entre a narrativa textual e as imagens. Sob coordenação do escritor Rubem Fonseca, o discurso do locutor era cuidadosamente preparado, revisado e aprovado pela diretoria carioca do Ipês antes de ser enviado para as empresas cinematográficas, cuja orientação era produzir imagens redundantes que ilustrassem visualmente as sentenças e palavras de ordem contidas nos roteiros.

Utilizando técnicas discursivas, o locutor dos documentários ipesianos não tem pudor em declarar os empresários como legítimos representantes das aspirações populares⁴³⁸: o povo não precisa expor seus desejos e aflições no cinema do Ipês, a voz do povo pode ser suprimida sem constrangimento, pois a moderna elite econômica do Brasil, dotada de sensibilidade social, se considera plenamente consciente das necessidades do outro. Essas propagandas cinematográficas procuram vender conforto ao espectador, querem induzir à despreocupação, pois fazem crer em um capitalismo

⁴³⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 44 – 45.

⁴³⁸ No filme *O que é o Ipês?*, o narrador diz: “Que estamos fazendo nós para impedir que se coloque diante do povo brasileiro a trágica opção entre soluções antidemocráticas? Nós, os intelectuais. Nós, os dirigentes de empresas. Nós, os homens com responsabilidade de comando. Nós, que acreditamos na democracia e no regime da livre iniciativa não podemos ficar omissos enquanto a situação se agrava dia-a-dia. A omissão é um crime. Isolados seremos esmagados. Somemos nossos esforços. **Orientemos** num sentido único à ação dos democratas para que não sejamos vítimas do totalitarismo [negrito nosso]”.

que conhece profundamente os dilemas da sociedade e será capaz de originar, no futuro, um bem-estar ainda inédito no país⁴³⁹.

Um documentário como *Depende de mim* é sintomático desse paternalismo assumido pelos ipesianos. O filme, uma advertência contra os perigos do comunismo, assume como recurso de convencimento uma estratégia de exposição na qual as camadas populares são envolvidas pelo discurso ideológico, são celebradas como protagonistas da liberdade democrática e do desenvolvimento nacional, mas não ultrapassam os limites de uma visualidade passiva e submissa aos desígnios do Ipês. Após um desfile de violentos registros documentais da Revolução Húngara, utilizados como alerta sobre os males do totalitarismo, o locutor Luís Jatobá se apresenta como a mimese da voz do povo em um artifício de retórica a ocultar, momentaneamente, a postura do Ipês como autoridade política sobre a sociedade. Enquanto uma sequência com imagens de trabalhadores é apresentada, a narração se transfigura em uma falsa primeira pessoa de origem popular com o objetivo de causar simpatia no espectador:

De quem depende a democracia? De quem depende a justiça? De quem depende a segurança dos nossos filhos? (...) A liberdade depende do **meu** voto. O **meu** voto depende de **minha** consciência. A democracia depende de **mim** (...) De **mim**, o ajudante de pedreiro, depende a liberdade. De **mim**, o tintureiro, depende a paz social do Brasil dentro de princípios democráticos. De **mim**, o sapateiro, do **meu** voto depende a segurança [negritos nossos].

De repente, com uma sutileza muitas vezes despercebida, o locutor abandona o recurso da primeira pessoa do singular, esse mecanismo corriqueiro na propaganda política, utilizado para despertar no espectador um sentimento de participação e responsabilidade social, e assume a primeira pessoa do plural, reafirmando a possibilidade de uma parceria redentora entre a classe empresarial e o povo: “A boa aplicação dos dinheiros públicos depende de **mim**; de **meu** voto. A liberdade de tudo, o desenvolvimento industrial, o nível de vida, dependem de **nós**, homens de todas as profissões, brasileiros de todos os ofícios [negritos nossos]”. Por fim, nas últimas frases do filme, o narrador modifica mais uma vez seu discurso e, diferente de antes, quando o tom era de aproximação, agora se trata de um distanciamento que deixa transparecer

⁴³⁹ No filme *O Ipês é o seguinte...*, o narrador diz: “A industrialização progressiva acelera o desenvolvimento econômico e social. A finalidade é num menor prazo possível aproximar o nível de vida do povo brasileiro dos níveis alcançados pelos povos dos países mais desenvolvidos. E que reine em cada fábrica uma perfeita harmonia. A justa remuneração do trabalho corresponde a um interesse direto e profundo da sociedade”.

uma sentença de ordem. Abandonando as primeiras pessoas do singular e do plural, o locutor assume o pronome possessivo e cobra responsabilidades do espectador: “Sim eleitor. A liberdade democrática depende do **seu** voto. A tradição cristão brasileira depende do **seu** voto. A hora é de decisão consciente. O futuro do Brasil depende de **seu** voto” [negritos nossos]. Essa variação discursiva do documentário *Depende de mim*, da passagem de um tom paternalista para um encerramento imperioso, é sugestiva para refletir sobre a atitude do Ipês em relação às camadas populares.

Em suas filmografias, apesar de não permitirem à voz popular a expressão livre de seus desejos - e no caso particular dos ipesianos não permitir sequer a sua exposição -, CPC e Ipês se posicionaram como representantes do povo. **Ambos, em suas produções cinematográficas, projetaram a idéia de que as camadas populares, caso se tornassem parceiras de seus programas políticos, acabariam se beneficiando socialmente: seguissem as orientações da esquerda ou da direita, elas teriam um futuro muito melhor pela frente. Para ilustrar essa disposição ideológica de cepecistas e ipesianos, um bom exemplo é a forma como retrataram cinematograficamente a favela.**

A favela no cinema ipesiano, além de representação melodramática da miséria, foi também registrada como espaço urbano a concentrar focos de marginalismo na cidade do Rio de Janeiro. No documentário *Criando homens livres*, o morro carioca é filmado como um ambiente corrompido pelos vícios, afetado por crises de moral e pela ausência de alfabetização, no qual crianças com laços familiares deficientes aprendem desde cedo os caminhos do assalto, da trapaga e da bebedeira. Sem o resguardo das instituições sociais, principalmente do setor governamental, a favela torna-se um desvario em que progride a criminalidade, o cotidiano é regido por agressões e formas múltiplas de violência, caso da seqüência em que uma mulher corre amedrontada entre vielas ou quando um grupo de jovens arruaceiros persegue um garoto com o objetivo de espancá-lo.

Nos filmes do Ipês, o morro é sempre a representação do corpo social enfermo. Embora ali morem homens justos e trabalhadores, a decadência da comunidade torna-se um empecilho para o desenvolvimento da cidadania. Em *Criando homens livres*, enquanto desfilam as imagens da favela, o narrador utiliza a retórica para questionar o espectador pertencente a uma classe economicamente mais elevada: “que pode a sociedade brasileira esperar da miséria? Que podem os mais favorecidos esperar deste jovem abandonado a seu destino? Que pode o Brasil esperar das favelas? Que podem os

dirigentes esperar desses focos de vícios e crimes? (...) Com quem contaremos se as energias se corrompem?”. De forma conveniente, a voz de Luiz Jatobá faz uma análise da conjuntura, da marginalização das camadas populares, mas deixa de lado a preocupação em demonstrar como, historicamente, a elite política do país foi responsável pelo aumento da pobreza em nosso país.

Para solucionar a crise do morro, acabar com os bolsões urbanos de miséria, o Ipês sugere ao povo confiança na vanguarda dos empresários. No filme *A boa empresa*, a parceria entre empregados e patrões é benéfica a ambos, pois quando a iniciativa privada assume a tarefa de melhorar a sociedade, se responsabilizando por oferecer ao operário uma série de benefícios precariamente assumidos pelo Estado, esse acaba se motivando a trabalhar com mais afinco. É como se existisse uma linha de montagem fabril em perfeita sintonia: enquanto a empresa se empenha no bem-estar de seu funcionário, mantendo-o sob seus cuidados, este aumenta a produção por sentir-se resguardado e pelo comprometimento em servir um patrão tão sensível às demandas do povo. Nesse documentário, os ipesianos apelam para valores éticos, de um código de honra entre as classes, do qual o setor privado se sobressai como a verdadeira salvaguarda necessária para o desenvolvimento do Brasil.

Não é ao acaso que, em *A boa empresa*, o outrora morador da favela, ao trocar seu antigo e malsucedido emprego por uma vaga na empresa do capitalista moderno, pode agora desfrutar uma ascensão social. Na sequência final do documentário, quando o apito da fábrica indica o término de mais uma jornada de trabalho, o protagonista do filme não mais retornará ao barraco localizado no morro. Após bater o ponto e se despedir dos colegas, seu novo destino é uma pequena casa de subúrbio em que a zelosa esposa, enquanto ajeita o vestido das duas filhas, o aguarda feliz e com o jantar pronto a ser servido. No cinema do Ipês, projeta-se um discurso, um imaginário, no qual o empresário oferece, como solução para os dilemas sociais, a transformação das camadas populares em classes médias com melhores condições de vida⁴⁴⁰.

Em *Criando homens livres* e *A boa empresa*, ao contrário da disposição cepecista em idealizar a favela, o morro é o espaço reservado à escória e deve desaparecer conforme os trabalhadores sejam absorvidos pela vanguarda do capitalismo. Para o Ipês, em nada interessa estabelecer uma ligação política entre o povo e o processo de favelização nos centros urbanos. Pelo contrário. Trata-se de passar por cima

⁴⁴⁰ Caderno de imagens 3, nº19.

dos barracos com um trator e demonstrar ao proletário que seu esforço pessoal na fábrica moderna é o suficiente para retirá-lo de uma situação de miséria e precariedade⁴⁴¹. Há o nítido elogio a uma ideologia do trabalho, importada do liberalismo norte-americano, na qual o homem do povo, sozinho, a partir de seu esforço particular, consegue ascender socialmente. No cinema ipesiano, espera-se das camadas populares um ascetismo de caráter individual, fomentado pelo patrão, próximo de um *self-made man* tropical e distante do ascetismo coletivo proposto pelo Centro Popular de Cultura.

O Ipês tanto projetou a responsabilidade social do setor privado que, em 1963, decidiu promover um concurso no qual jornalistas e estudantes deveriam escrever um artigo sobre os benefícios da democracia liberal para o Brasil. Um dos vencedores, Konrad Aleksander Kowalewski, além de receber uma boa soma em dinheiro, foi premiado com a publicação de suas idéias em um curto folheto intitulado *Democratização do capital*. Nesse texto, de agrado aos ipesianos, é possível encontrar uma novidade em relação ao papel heróico do capitalismo como exposto no documentário *A boa empresa: o trabalhador*, além do bem-estar oferecido pelo patrão, poderia comprar ações e obter uma pequena participação no lucro da empresa, tornando-se assim um investidor em início de carreira.

Kowalewski faz crer que uma empresa aberta à compra de capital por seus funcionários, modelo de gestão fartamente encontrado nos Estados Unidos, seria um passo fundamental para o progresso econômico e social do país, a “distribuição adequada da renda e da riqueza nacional”⁴⁴². É uma publicação, similar ao filme, que procura doutrinar o leitor ao idealizar uma sociedade melhor a partir da intervenção do capitalista moderno:

ninguém acha a democratização do capital uma panacéia capaz de resolver as dificuldades ligadas às transformações estruturais da sociedade. Mas tem a democratização do capital um mérito. Deixa o assunto em moldes da livre iniciativa e liberdades políticas. É mister experimentá-la. É ela o caminho mais seguro da evolução da

⁴⁴¹ Em um relatório sobre as atividades do Ipês, em 1963, é possível verificar que o grupo financiava um projeto chamado “Movimento universitário de desfavelamento”, cujo objetivo era “desencadear a erradicação das favelas em um vasto programa de trabalho compreendendo: (...) mobilizar as várias forças da comunidade, proporcionando a coordenação entre elas com vistas ao desfavelamento, entendido este não como simples mudança, mas como promoção do favelado a condições mais humanas de vida e sua integração na sociedade. (...) No primeiro ano de atividade, o Movimento realizou experiência de desfavelamento em três favelas: Favela do Vergueiro (110 famílias) – Favela da Mooca (99 famílias) – Favela do Tatuapé (400 famílias)”.

⁴⁴² KOWALEWSKI, Konrad Aleksander. *Democratização do Capital*. Rio de Janeiro: Ipês, 1963.

economia brasileira. Como ensina a carta encíclica *Mater et magistra*, a difusão da propriedade privada deve ser procurada⁴⁴³.

No caso do cinema cepecista, oposto às soluções ipesianas, a culpa pela marginalização nas favelas cariocas era justamente da iniciativa privada. Em *Cinco vezes favela*, os dilemas enfrentados pelo povo são sempre consequência de interesses particulares alheios ao universo do morro. Em todos os episódios do longa-metragem, com exceção de *Couro de gato*, os problemas nunca se originam do espaço circunscrito à comunidade popular e seus moradores sempre procuram se unir na tentativa de enfrentar um inimigo comum (o capitalista) para restaurar uma pretensa harmonia natural às camadas populares: em *Um favelado*, o pedreiro de uma construção procura arranjar uma colocação para o protagonista sem nome, um sujeito em dívida com o proprietário burguês de seu barraco; em *Escola de samba, alegria de viver*, o conflito entre favelados de diferentes agremiações carnavalescas é culpa de um agiota interessado em garantir lucro de ambos os lados; em *Pedreira de São Diogo*, Leon Hirszman registra a submissão do povo aos interesses predatórios da empresa privada; em *Zé da Cachorra*, reaparece o tema do burguês que se autodenomina dono do morro com a intenção de explicar que a miséria de uma família é consequência direta do sistema capitalista. Para o CPC, confiar em uma aliança com a burguesia estava completamente fora de cogitação.

Idealizada como um espaço paradisíaco, não fossem as intervenções externas, a favela torna-se, no cinema cepecista, um local simbólico onde o povo consegue se reunir na forma de uma comunidade política capaz de promover sua emancipação e a revolução. Em *Cinco vezes favela*, o morro está na origem de uma projeção ideológica e romântica, com traços míticos, na qual as camadas populares, ao concentrarem os valores da Virtude e da Justiça, se transformam em heróica classe social com suficiente poder para derrubar as estruturas do capitalismo. Quando orientados pelos intelectuais de esquerda, os proletários conseguem se organizar para reagir contra os interesses particulares da burguesia: em *Pedreira de São Diogo*, os trabalhadores encontram a solução para sua crise apenas quando o personagem de Chico de Assis, um dos principais integrantes do CPC, resolve convocar os moradores a reagirem contra os abusos do gerente. Não parece aleatória a escolha desse ator-militante para interpretar a figura dramática com maior esclarecimento político e capacidade de articulação.

⁴⁴³ KOWALEWSKI, Konrad Aleksander. *op. cit.*, p. 30.

No CPC, a favela se tornava um quase sindicato e preservá-la da corrupção era manter acesa a chama do processo revolucionário. Da parceria com os comunistas e seus simpatizantes, o povo participaria de um projeto coletivo no qual se tornaria um corpo uniforme e liberto. Ao invés de ascender socialmente para se transformar em classe média, como queria o Ipês, os proletários poderiam preservar sua autenticidade social e cultural, sem abandonar o morro, caso se comprometessem com a ação proposta pelos cepecistas. **No cinema dos dois grupos criou-se um imaginário no qual as camadas populares, independentemente da adesão à esquerda ou à direita, saíam beneficiadas do processo político em andamento no Brasil.**

Entre vícios e virtudes, a favela adquiriu significados políticos opostos nos filmes do CPC e do Ipês.

Apesar de ser a representação da miséria nas duas cinematografias, o morro dos cepecistas, local onde se concentra a bondade e a justiça, tem como representante esse líder comunitário, homem consciente da luta entre as classes, responsável por levar o povo ao caminho da redenção anticapitalista. É o caso do protagonista do episódio *Zé da Cachorra*, um sujeito simples, a vestir chapéu de palha, que se transforma em condutor das massas quando um grileiro resolve lotear a favela para adquirir lucro. A voz desse militante negro ecoa entre os populares com a intenção de exigir liberdade, de exigir rompimento radical com uma classe social cuja característica é a usurpação.

No caso dos ipesianos, mais especificamente no documentário *Criando homens livres*, a figura desse mesmo homem, com seu chapéu de palha, é utilizada não com a intenção de exaltar a valentia característica das camadas populares. Como se trata de uma favela negativada, tomada por vícios, o Zé da Cachorra à Jean Manzon perde sua condição de líder para se transfigurar em negro debochado, malevolente, cujo passatempo é observar garotos brigando no meio da rua. Num morro corrompido, onde o bravo protagonista da esquerda se torna um figurante imoral, a solução é a parceria com a elite empresarial. Tornam-se heróis os personagens trabalhadores, aqueles que lutam para conseguir uma ascensão de classe⁴⁴⁴.

Assumindo a posição de representantes legítimos dos habitantes do morro, e por extensão das camadas populares em geral, ipesianos e cepecistas, adversários às vésperas do Golpe de 1964, produziram filmes nos quais o povo e a nação foram manipulados como artifícios para justificar projetos de intervenção política. Mesmo

⁴⁴⁴ Caderno de imagens 3, nº20.

com intenções divergentes, de manutenção ou de rompimento com as estruturas capitalistas de poder, Ipês e CPC acabaram utilizando técnicas e linguagens cinematográficas com diversas semelhanças, revelando que, quando se trata de produzir um cinema de propaganda ideológica, uma mesma formulação discursiva pode servir a conteúdos distintos.

Considerações finais

A pesquisa sobre os modelos de filme político desenvolvidos pelo CPC e pelo Ipês, às vésperas do golpe de 1964, me levou a investigar a hipótese de que os dois grupos, apesar da evidente distância ideológica, utilizaram artifícios discursivos similares na produção de suas propagandas cinematográficas. Após escrever, nos dois primeiros capítulos, sobre as concepções cepecistas e ipesianas em torno do cinema, ressaltando suas diferentes genealogias e pretensões, pretendi dedicar o terceiro capítulo a estabelecer uma comparação entre as atividades filmicas.

De início, foi possível perceber como as duas entidades supervalorizaram o cinema como meio massivo para a difusão de uma mensagem política, considerando-o um instrumento de propaganda ideológica dos mais eficientes. Manipulados pela direita e pela esquerda, documentários ou filmes ficcionais foram produzidos com a finalidade de convencer os espectadores, em especial as camadas populares, a apoiarem supostos projetos de caráter nacional preparados para combater o subdesenvolvimento do país. Discursando a favor da modernização conservadora como solução para nossas crises, o Ipês fez de sua filmografia um aguerrido combate ao comunismo e ao governo de João Goulart, considerado um adversário dos interesses empresariais por se aproximar de setores da esquerda brasileira. O CPC, por outro lado, considerando a iniciativa privada sua principal adversária política, promovia a defesa de transformações sociais, por vezes radicais, capazes de modificar uma ordem social injusta.

As duas cinematografias, como campanhas ideológicas em um momento de grande instabilidade do país, foram reflexo de um enfrentamento maior entre preservar as estruturas de poder na sociedade brasileira - modelo no qual os interesses da elite estariam assegurados a partir de um aperfeiçoamento do capitalismo nacional -, ou redefinir as relações entre as classes sociais, permitindo às camadas populares não mais serem subjugadas pela burguesia. Os filmes do Ipês e do CPC, produzidos e exibidos praticamente no mesmo período, entre 1962 e 1963, foram parte de campanhas políticas divergentes que espelhavam, em nossa realidade, a dinâmica internacional da Guerra Fria.

Curioso foi notar que, apesar de intenções díspares, os dois grupos empregaram, em suas produções, técnicas e linguagens próximas com a finalidade de difundir um discurso. Como visto no último capítulo, convencidos de que a melhor maneira de

estabelecer uma comunicação com os mais variados espectadores era a utilização de uma estética cinematográfica simples, com toques de didatismo e sem sofisticações formais, Ipês e CPC acabariam realizando filmes no quais se pode observar uma convergência nas representações do povo e da nação.

Nos cinemas cepecistas e ipesianos, nos quais há uma tentativa de nos persuadir de que o projeto de desenvolvimento brasileiro deveria ser conduzido por uma vanguarda, de esquerda para os primeiros e de direita para os segundos, as figuras do povo e da nação se tornam construções políticas esquemáticas, sem contradições, inventadas de acordo com as conveniências de uma ideologia. É o caso das inúmeras seqüências contendo imagens da miséria popular, um artifício utilizado por ambos para causar no público comiseração e justificar visualmente suas propostas de intervenção; ou o fato de as duas filmografias realçarem o embate ideológico ao construírem uma divisão maniqueísta do país e apresentarem registros idênticos do Congresso Nacional como forma de cobrar posturas políticas do poder executivo.

Essas e outras aproximações, analisadas no corpo do texto, fazem parte de um estudo inicial sobre o cinema de propaganda ideológica nos anos 1960. Sem a pretensão de esgotar o assunto, mas já com a disposição crítica de evidenciar a existência de dois modelos, e como seus artifícios discursivos confluem, termino essa dissertação consciente da necessidade de regressar a esse objeto de pesquisa. Com esse mestrado, ao resgatar uma produção cinematográfica praticamente desconhecida (a do Ipês) e outra não muito benquista pela academia (a do CPC), me concentrei em estudá-las no período histórico em que foram realizadas. O esforço, ao mobilizar documentações e as ferramentas analíticas de meu conhecimento, foi trazer à tona o projeto em torno dos filmes cepecistas e ipesianos, avaliando, quando possível, suas dinâmicas com a sociedade brasileira às vésperas do Golpe de 1964.

Não foi pretensão desta pesquisa de mestrado - o que não significa que eu não o almeje para o futuro -, examinar o desenvolvimento desses dois modelos cinematográficos após a queda do presidente João Goulart: é possível que a indústria cultural tenha assimilado a estética do nacional-popular, retirando sua carga política e transformando-a em peça de entretenimento? A narrativa dos filmes de Jean Manzon e as imagens de representação do “Brasil grande” estariam na base de programas televisivos como *Globo Repórter*? É pertinente estabelecer um diálogo entre as propagandas cinematográficas do Ipês e os comerciais ufanistas produzidos pelo regime militar na década de 1970? Como é a representação do militante de esquerda ou do líder

comunitário no audiovisual contemporâneo, nas novelas televisivas, em comparação ao CPC e ao Cinema Novo? A experiência de agitprop cepecista sobrevive, de alguma forma, nos grupos periféricos que produzem vídeos como forma de militância? Essas são questões pertinentes a serem investigadas a partir das referências teóricas utilizadas neste mestrado e a partir de outras a serem adquiridas nas futuras leituras e pesquisas.

Esta dissertação também termina propondo ao leitor a reflexão em torno de uma hipótese que me parece substancial. Após demonstrar como Ipês e CPC utilizaram os mesmos artifícios visuais, me instiga a possibilidade de esquerda e direita terem, de alguma forma, se apropriado das representações cinematográficas uma da outra. Mesmo com a impossibilidade de isso acontecer no caso dos dois grupos aqui investigados, dado que estavam produzindo e exibindo seus filmes praticamente nos mesmos dias, não parece inviável pensar que Jean Manzon e os ipesianos conhecessem os primeiros filmes modernos do país, como *Rio, quarenta graus*, e que estrategicamente se apropriaram de sua estética. Por outro lado, também não seria impraticável supor que a esquerda cinematográfica tenha tido acesso às fotografias de Manzon, em especial os retratos do povo brasileiro, e que de algum modo dialogaram com essa experiência estética.

Referências bibliográficas

1. Periódicos

1.1. Em torno do Ipês

DUARTE, B. J. “Cinema e turismo”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 out. 1962.

“GRANDE acontecimento nos meios cinematográficos de São Paulo”, *O Estado de São Paulo*, 29 jan. 1963.

“JEAN Manzon: agora em longa metragem”, [Artigo recolhido na Cinemateca Brasileira sem a referência completa], 12 fev. 1955.

“A MAIOR propaganda do Brasil no exterior”, *O globo*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1952.

“O MAGNATA da câmera”, *Revista Veja*, São Paulo, 5 abr. 1989.

“MANZON e Ribeiro”, *O dia*, Rio de Janeiro, 7 set. 1956.

“MANZONBRÁS”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1957.

“PROFISSÃO otimista”, *Folha de São Paulo*, 17 nov. 1977.

“QUATRO documentários”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1962.

“REVELANDO o Brasil através da imagem: três ases revolucionam o nosso cinema”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1953.

1.2. Em torno do CPC

ALBERTO, Luiz. “Cinco vezes favela”, *Jornal do Comércio*, 6. e 7. dez 1962.

AZEVEDO, Ely. “Cinema novo no Brasil: pequeno balanço com grandes expectativas”. [texto recolhido no arquivo Edgard Leuenroth, sem as referências completas].

AZEREDO, Ely. “Zero vezes favela”, *Jornal do Brasil*, 18 jan. 1966.

BARROS, Luiz Alípio de. “Cinema jovem, conceito de galã e outras notícias”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1962.

BARROS, Luiz Alípio de. “Filme brasileiro é a hora de incentivar e de defender ...”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1962.

- BARROS, Luís Alípio de. “Filmes do CPC e etc.”, *Última Hora*, Cine Ronda, Rio de Janeiro, sem data.
- BORGES, Miguel. “O ano novo”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1962.
- CANZ, José. “Cinema Novo, pedra de toque”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 24 out. 1962.
- CAPOVILA, Maurice. “Cinema Novo”, *Revista Brasiliense* nº41, Rio de Janeiro, 1962.
- CAPOVILA, Maurice. “Testemunho não é acusação”, *Revista Brasiliense* nº42, Rio de Janeiro, 1962.
- CAPOVILA, Maurice. “O culto ao herói messiânico”, *Revista Brasiliense* nº42, Rio de Janeiro, 1962.
- CAPOVILA, Maurice. “Um cinema entre a burguesia e o proletariado”, *Revista Brasiliense* nº43, Rio de Janeiro, 1962.
- CAPOVILA, Maurice. “Geicine e problemas econômicos do Cinema Brasileiro”, *Revista Brasiliense* nº44, Rio de Janeiro, 1963.
- CAPOVILA, Maurice. “Vidas Secas – obra-prima e instrumento de luta”, *Revista Brasiliense* nº51, Rio de Janeiro, 1964.
- CHADE, Calil. “A autocrítica do movimento nacionalista brasileiro”, *Revista Brasiliense* nº32, São Paulo, 1960.
- “CINCO vezes favela: filme do Centro Popular de Cultura (UNE)”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1962.
- “CINCO vezes favela”, *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1962.
- “CINCO vezes favela”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1962.
- “CINEMA Novo em discussão”, *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 7, nov. 1962.
- COLETIVO de cultura do MST. *Agitprop no processo de transformação social*. 2007.
- “CULTURA popular: conceito e articulação”. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, jul. 1962.
- DAHL, Gustavo. “Uma arte em busca da verdade humana”, *Revista Civilização Brasileira*, nº3, Rio de Janeiro.
- DANTAS, Paulo. “Uma festa da cultura popular”, *Revista Brasiliense* nº44, Rio de Janeiro, 1963.
- “DE DIVÓRCIO, Cinco vezes favela”, *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1962.

- DIEGUES, Carlos. “Cultura popular e cinema novo”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.
- DIEGUES, Carlos. “Cinco vezes favela – CN 62”, *Movimento*, 20 fev. 1962, nº8.
- “DUAS mil pessoas prestigiaram o lançamento da ‘Carreta do povo’”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1962.
- DURST, Rogério. “A favela virou peça de museu”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1988.
- “EM CINCO anos Brasil lidera cinema mundial”, *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1962.
- ESCOREL, Eduardo. “Celebrando o legado de Leon Hirszman”. *O Estado de São Paulo*, 16 set. 2007.
- ESTEVAM, Carlos. “Artigo vulgar sobre aristocratas”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.
- “ESTUDANTES fazem cinema (novo)”, *Cinelândia*, Rio de Janeiro, mar. 1962
- “FAVELA é personagem de cinco histórias em cinema de estudantes”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1962.
- GULLAR, Ferreira. “Cinema”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1962.
- KNISPEL, Gerson. “O degelo entre o artista e o povo – a propósito de um calendário popular do CPC”, *Revista Brasiliense* nº44, Rio de Janeiro, 1963.
- LEITE, Maurício Gomes. “Cinco vezes favela”, *Cinema*, sem data.
- MORAES, Tati. “Cinco vezes favela”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 5 de. 1962.
- NEVES, David. “O degradé impossível”, *O metropolitano*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1962.
- NEVES, David. “Duas vezes Favela”, 7 jul. 1962.
- NEVES, David. “Cinco vezes favela”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5 dez. 1962, p.5.
- NEVES, David. “A média aritmética”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de. 1962.
- “NÓS”. *Jornal 1*, Bahia, jun. 1962.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Cinema”, *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1962.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Cinco vezes favela”, *Senhor*, out. 1962.

- “PEDREIRA vai ser lançado em comícios”, *Jornal do Brasil*, 28 fev. 1962.
- PEREIRA, Geraldo Santos; PEREIRA, Renato Santos. “A favela vista com talento por dois e com miopia por três”, *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1962.
- “QUE espaço sobrou ao CPC?”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jul. 1979.
- REGO, José Carlos. “Cinco vezes favela consagrou João Laurindo, o poeta do morro”, *Última hora*, 17 dez. 1962.
- “REVOLUÇÃO no cinema: *Cinco vezes favela*”, *Última hora*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1962.
- ROCHA, Glauber. “Miséria em paisagem de sol”, *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 3, jun. 1962.
- ROCHA, Glauber. “Cinema novo: fase morta (e crítica)”. *O metropolitano*, 26 set. 1962.
- “QUE espaço sobrou ao CPC?”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jul. [?].
- S. “Dois filmes”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo 30 mar. 1963.
- SANTOS, José de Oliveira. “‘Mutirão em Novo Sol’ no 1º Congresso Nacional de Camponeses”. In. *Brasiliense*, São Paulo, n. 39, p. 173-175, jan./fev. 1962.
- VIANNA Filho, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC”. In. PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999, 2ª ed.
- VIANNA Filho, Oduvaldo. “Teatro de rua”. In. PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999, 2ª ed., p. 98.
- VIANY, Alex. “Cinema Novo: alguns apontamentos”. in. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editorial, 1999.
- VIANY, Alex. “Cinema Novo, ano 1”, *Senhor*, Rio de Janeiro, abr. 1962, nº39.

2. Livros, teses, dissertações e artigos

2.1 Geral

- ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena, uma estética de resistência*. Coleção Paulicéia. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular?* Rio de Janeiro: Brasiliense.
- AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1989.

- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O governo João Goulart*. Rio de Janeiro: Revan, 2001.
- BOSI, Alfredo. “Plural, mas não caótico”. In: BOSI, Alfredo (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992, 2ª ed.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANCLINI, García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000, 3ª ed.
- CANCLINI, Nestor García. “Gramsci e as culturas populares na América Latina”. In: COUTINHO, Carlos Nelson; NOGUEIRA, Marco Aurélio (orgs.) *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- CANDIDO, Antonio. “Radicalismos”. *Estudos Avançados*, n. 8, jan. 1988.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DEBRUN, Michel. “A identidade nacional brasileira”. *Estudos Avançados*, 2/8, IIIEA/USP, 39/49.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- FERREIRA, Jorge (org.) *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim (org.) *História do marxismo no Brasil: Volume III: Teorias, Interpretações*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GARCIA, Marco Aurélio. “Contribuições para uma história da esquerda brasileira”. In: MORAES, Reginaldo; ANTUNES, Ricardo; FERRANTE, Vera B. (orgs.) *Inteligência Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- JAGUARIBE, Helio. *Introdução ao desenvolvimento social*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília Ltda., 1969, 1ª ed.
- MACHADO Jr., Rubens. *São Paulo vista pelo cinema: Ensaio sobre a representação do espaço urbano, (mimeo)*. São Paulo: Divisão de Pesquisas em Artes Contemporâneas, CCSP, Secretaria de Cultura do Município (Cadernos de História da Cultura e da Arte).
- MACHADO Jr., Rubens. “São Paulo, uma imagem que não pára”. In. *Revista D’Art n° 9/10: Arte e Cultura: a cidade como lugar*. São Paulo: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, nov. 2002.
- MELO Souza, José Inácio. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MOTA, Carlos G. “Época de revisões radicais e aberturas teóricas”. In. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1994.
- MOTA, Carlos G. “Impasses da dependência cultural”. In. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1994.
- MOTTA, Ricardo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. “Engenheiros da alma ou vendedores de utopia?”. In. 1964 - 2004: 40 anos do golpe. Rio de Janeiro: FAPERJ / 7 letras, 2004.
- NEVES, David. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo, Campinas: Papirus, 2005.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, 4ª ed.
- PECAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990
- PRADO Jr., Caio. *História e desenvolvimento: a contribuição da historiografia para a teoria e prática do desenvolvimento brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 2001;

- PROJETO Brasil nunca mais. *BRASIL nunca mais*. São Paulo: Vozes, 1985
- PROKOP, Dieter. “A esfera pública”. In. *Dieter Prokop: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. “Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil”. In: MORAES, João Quartim (org.) *História do marxismo no Brasil: Volume III: Teorias, Interpretações*. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 305 - 376.
- SANFELICE, José Luis. *Movimento estudantil: a UNE na resistência ao golpe de 64*. São Paulo: Cortez, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. *Fantasma de Stálin*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1967.
- SARTRE, Jean-Paul. “O existencialismo é um humanismo”. In. *Sartre*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. “Questão de método”. In. *Sartre*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WEFFORT, Francisco Corrêa. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

2.2 Em torno do CPC

- AUTRAN, Arthur. “Leon Hirszman: em busca do diálogo”. In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil*. São Paulo: Summus, 2004.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas, SP:

Papirus Livraria Editora, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*, 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema em eco de caixa ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CALIL, Carlos Augusto (org). *É bom falar*. Rio de Janeiro: CCBB, 1997.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Bahia: EDUFBA, 2003.

CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.

DUARTE, Sérgio Guerra. Por que existem analfabetos no Brasil? Cadernos do Povo Brasileiro nº 18. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ESTEVAM Martins, Carlos. “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; SUZUKI, Matinas. *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, 1981, nº1, 2ª edição.

ESTEVAM, Carlos. “A questão da cultura popular”. In. FÁVERO, Osmar (org.). *Cultura popular, educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 2001, 2ª ed.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

FÁVERO, Osmar (org.). *Cultura popular, educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 2001, 2ª ed.

FÉLIX, Moacir (org.). *Violão de rua – Poemas para a liberdade*. Cadernos do Povo Brasileiro Extra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

FÉLIX, Moacir (org.). *Violão de rua (vol. 2) – Poemas para a liberdade*. Cadernos do Povo Brasileiro Extra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

FÉLIX, Moacir (org.). *Violão de rua (vol. 3) – Poemas para a liberdade*. Cadernos do Povo Brasileiro Extra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (1950 A 1978): bibliografia e filmografia crítica e seletiva (ênfase no cinema novo e Glauber Rocha com entradas na área política e da cultura)*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/DAC, 1982.

- GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam black-tie. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- GUILHERME, Wanderley. *Quem dará o golpe no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro nº5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. “Uma situação colonial”. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; SUZUKI, Matinas. *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, 1981, nº1, 2ª edição.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- JULIÃO, Francisco. *Que são as ligas camponesas?* Cadernos do Povo Brasileiro nº1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004
- MARQUES, Aguinaldo N. *De que morre o nosso povo?* Cadernos do Povo Brasileiro nº 16. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MIGLIOLI, Jorge. *Como são feitas as greves no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro nº13. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MIRANDA, Maria Augusta Tibiriçá. *Vamos nacionalizar a indústria brasileira?* Cadernos do Povo Brasileira nº11. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MONTEIRO, Sylvio. *Como atua o imperialismo ianque?* Cadernos do Povo Brasileiro nº12. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- NEVES, David. E. *Telégrafo Visual: crítica amável de cinema*. CALIL, Carlos Augusto (org). São Paulo: Editora 34, 2004.
- OLIVEIRA, Franklin de. *Que é a revolução brasileira?* Cadernos do Povo Brasileiro nº9. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999, 2ª ed.

- PEIXOTO, Fernando (org). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- PEREIRA, Osny Duarte. *Quem faz as leis no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro nº3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962
- PINHEIRO Neto, João. *Salário é causa da inflação?* Cadernos do Povo Brasileiro nº19. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- RAMOS, Fernão Pessoa. “Cinema verdade no Brasil”. In. *Documentário no Brasil*. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). São Paulo: Summus, 2004.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, Plínio de Abreu. *Como agem os grupos de pressão?* Cadernos do Povo Brasileiro nº20. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- RELATÓRIO do Centro Popular de Cultura. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 441-456.
- RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão: uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1963.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. BENTES, Ivana (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*. São Paulo: Record, 1987.
- SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SCHILLING, Paulo. *O que é a reforma agrária?* Cadernos do Povo Brasileiro nº10. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro nº2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. “Cinema Novo: a cultura popular revisitada”. In. *História Questões e Debates*, Curitiba, v. 20, nº 38, 2003, p. 133-158.

- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, mestrado, 2002.
- STRADA, Vittorio. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: SOCHOR, Lubomír et al. *História do marxismo IX - o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 151-219.
- UNE. *História da UNE: depoimento de ex-dirigentes*. São Paulo: Editorial Livramento, 1980. V. 1.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo. In: MICHALSKI, Yan (org.) *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981. Volume 1.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar. In: MICHALSKI, Yan (org.). *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: v. 1*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p. 209-291.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editorial, 1999.
- VIEIRA Pinto, Álvaro. *Por que os ricos não fazem greve?* Cadernos do Povo Brasileiro nº4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

2.3 Em torno do Ipês

- ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do Golpe 1962-1964*. Rio de Janeiro: Maud, 2001.
- CARNEIRO, Glauco. *A inflação: suas causas e conseqüências*. Rio de Janeiro: Ipês, 1963.
- CORRÊA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês (1962/1963)*. Campinas: Universidade de Campinas, mestrado em Multimeios, 2005.
- COSTA, A. G. *A crise da previdência social*. Rio de Janeiro: Ipês, sem data.
- COTRIM, John R. *Um engenheiro brasileiro na Rússia*. Rio de Janeiro: Letras e Artes Ltda., 1962.
- DOHERTY, Thomas. *Cold war, cool medium: television, McCarthyism, and American Culture*. Columbia University Press, 2003.
- DREIFUSS, René Armand. *Golpe de 1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981.

- DUTRA, Eloy. *IBAD: sigla da corrupção*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- FROES, Carlos Henrique & LACERDA, Gabriel. *O presidencialismo que nos convém*. Rio de Janeiro: Ipês, 1963.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- IPES, *Reformas de base: posição do Ipês*. Rio de Janeiro: Ipês, 1963.
- KOWALEWSKI, Konrad Aleksander. *Democratização do Capital*. Rio de Janeiro: Ipês, 1963.
- LACERDA, Carlos. *Depoimentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- NARS, Edson Luis. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva*. Araraquara: Universidade Estadual Paulista, mestrado, 1997.
- PACHECO e Silva, A. C. *Reforma Universitária*. Cadernos Nacionalistas nº5. Rio de Janeiro: Ipês, sem data.
- RAVINES, Eudócio. *Estratégia e tática comunista para a América Latina*. Cadernos Nacionalistas nº6. Rio de Janeiro: Ipês, sem data.
- REBATEL, Henry. “Un paradis à exploiter”. In. *Le regard du jaguar*. Rennes: Éditions Ouest-France, 1991.
- RIBEIRO, C. J. de Assis. *Reforma Constitucional*. Rio de Janeiro: Ipês, 1963.
- ROEPKE, Wilhelm. *Como lidar com os comunistas*. Cadernos Nacionalistas nº 3. Rio de Janeiro: Ipês, sem data.
- MERCER, John. *The informational film*. Illinois: Stipes Publishing Company, 1981.
- SEGANFREDDO, Sonia. *UNE: Instrumento de subversão*. Rio de Janeiro: GRD, 1963.
- SETZER, José. *O árduo caminho da reforma agrária*. Cadernos Nacionalistas nº 4. Rio de Janeiro: Ipês, sem data.
- SIMONSEN, Mario Henrique. *Reforma Tributária (considerações sobre)*. Rio de Janeiro: Ipês, sem data.
- SOUZA, Maria Inês Salgado de. *Os empresários e a educação: o Ipês e a política educacional após 1964*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- SLIDE, Anthony. *Before vídeo: a history of the non-theatrical film*. Greenwood Press, 1992.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Os senhores das gerais: os novos inconfidentes e o golpe de 1964*. Petrópolis: Vozes, 1986.

Filmografia em análise

CPC

a. *Cinco vezes favela*, Rio de Janeiro, 1962.

Episódios: *Um favelado*, Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, Miguel Borges; *Escola de samba, alegria de viver*, Cacá Diegues; e *Pedreira de São Diogo*, Leon Hirszman.

b. *Maioria absoluta*, Rio de Janeiro, 1964.

Ipês

a. *Portos paralíticos*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

b. *Uma economia estrangulada*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

c. *A vida marítima*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

d. *História de um maquinista*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

e. *Nordeste, problema número um*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

f. *O Ipês é o seguinte*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

g. *Criando homens livres*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

h. *Depende de mim*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

i. *O que é a democracia?*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

j. *Deixem o estudante estudar*, São Paulo, 1962, Jean Manzon.

k. *Conceito de empresa*, São Paulo, 1963, Jean Manzon.

l. *Asas da democracia*, Rio de Janeiro, 1962, Carlos Niemeyer.

m. *A boa empresa*, Rio de Janeiro, 1963, Carlos Niemeyer.

n. *O que é o Ipês?*, [sem identificação].

o. *O Brasil precisa de você*, [sem identificação].

CADERNO DE IMAGENS 1

1.

Narrador de *Linha de montagem*:
Fábrica Nacional de Motores no sopé da
serra do mar.

Aqui vivem 15 mil habitantes integrados
numa comunidade que dispõe das
melhores condições de trabalho e dos
benefícios sociais completos.

Aqui se busca seriamente, agora, criar um modelo de relações...

...entre o trabalhador e a direção do trabalho

Uma boa direção cria facilidades aos funcionários.

A Fábrica Nacional de Motores...

...emprega mais de trinta ônibus e vinte caminhonetes para a condução de seus empregados

Mil trabalhadores que residem na própria área industrial utilizam a bicicleta...

**...e dão um aspecto pitoresco à vida
diária da comunidade**

2.

**Vista aérea da fábrica, em São
Bernardo do Campo no início do filme
*Como nasceu o primeiro carro brasileiro.***

**Os agentes da transformação: o jovem
com o envelope confidencial**

**Os agentes da transformação: o
executivo e seu lema**

Os agentes da transformação: os trabalhadores. A câmera desliza do funcionário individualizado...

... para o funcionário em grupo.

Os trabalhadores e suas ferramentas de trabalho: a exaltação do pacto entre patrões e empregados.

A vista aérea ao término do filme: uma imagem transformada após o pacto.

3.

Representações do inimigo em *O Brasil precisa de você*: comunistas, nazistas e as imagens da barbárie por eles causada.

4.

Os ipesianos e empresários como heróis do Brasil se reúnem para conter os perigos totalitários.

**Símbolos nacionalistas como
representação do papel do Ipês.**

CADERNO DE IMAGENS 2

1.

Imagens distribuídas pela Tabajara Filmes para a imprensa

2.

Imagens de uma peça-pílula sendo encenada em uma escadaria do Rio de Janeiro. Fotografias de Fernando Duarte.

3.

4.

A residência do favelado

A residência do Pernambuco

5.

6.

7.

8.

9.

Caricatura da burguesia em *Zé da Cachorra*

10.

CADERNO DE IMAGENS 3

1.

2.

3.

4.

A empresa pública

A empresa privada

5.

O maquinista na empresa pública

O maquinista em fase de transformação

O maquinista na empresa privada

6.

Imagens da crise internacional e nacional

Imagens do equilíbrio social prometido pelo Ipês

7.

8.

9.

Imagens do filme ipesiano *O Brasil precisa de você*

Imagens dos filmes *Couro de gato*, *Um favelado* e *Pedreira de São Diogo*

10.

Imagens de *A boa empresa*

Imagem de *Um favelado*

11.

12.

Imagens de Nordeste, problema número um

13.

Nordeste, problema número um

Pedreira de São Diogo

14.

Pedreira de São Diogo

Nordeste, problema número um

15.

16.

Confrontos entre o plongée (gerente e máquina) e o contra-plongée (o povo) em *Pedreira de São Diogo*

17.

Representações da educação em *Maioria absoluta*

A educação em *Criando homens livres*

a. moral cristã

b. aula técnica

c. simulação de voto

18.

O Congresso Nacional em *Maioria absoluta*

O Congresso Nacional em *O Ipês é o seguinte*

19.

Representações da favela em *Criando homens livres*

A transformação do favelado em classe média no filme *A boa empresa*

Antes

Depois

20.

Representações contrastantes, mas similares, do favelado

Zé da Cachorra

Criando homens livres

Anexo 1

Carta de Luís Cássio dos Santos Werneck para Jean Manzon (14 de dezembro de 1961).

MANOEL M. DE FIGUEIREDO FERRAZ
JOÃO NEGRINI
LUIZ CASSIO DOS SANTOS WERNECK
LUIZ FERRAZ DO AMARAL
ADVOGADOS

RUA 3 DE DEZEMBRO, 43 - 2.º ANDAR
SALA 21 - 22 E 23 - TEL. 30-4014 - 30-8908

São Paulo, 14 de dezembro de 1961

A
Jean Manson Films S/A
Rus 24 de Maio nº 104 - 9ª andar
Em mãos

Presados Senhores:

Complementando os entendimentos verbais que tive a oportunidade de manter com VV.SS., é a presente para solicitar um urgente pronunciamento dessa Organização a respeito da possibilidade de efetuarem a confecção de filmes de caráter documentário e que obedecerão as seguintes séries:

- I - HISTÓRICA - Filmes que versarão sobre as origens, formação étnica e geográfica dos seguintes povos e países: Hungria, Polónia, Rumania, Estonia, Letonia, Lituania, Alemanha, Tchecoslováquia, Yugoslavia, Finlândia, Albania, Ucrania, Mongólia, Coreia, Georgia e Tibet. Numa fase posterior, essa organização deveria estar preparada, outrossim, para apresentar filmes do mesmo genero sobre as Ilhas Kurilas e de Sacalina, bem assim sobre Tannu Tuva, Vietnam, Laos, Cuba e Russia.
- II - DESCOBRIMENTOS E CONQUISTAS - Os filmes desta série versarão sobre os grandes descobrimentos a partir do Século XVII e a formação dos Impérios Britânico, Francês, Português e Espanhol. Dentro da mesma série seriam focalizados os movimentos armados que representaram as conquistas de Nações já formadas, independentes

independentes e plenamente desenvolvidas, objetivando-se, mais precisamente, o Império Napoleônico, o Império Austro-Húngaro, o Império Prussiano e o Império Russo.

III - SOCIAL POSITIVA - Filme sobre as realizações já alcançadas pelo Brasil nos mais variados setores de desenvolvimento social e de aumento da produção, quer em obras públicas como, especialmente, no setor da iniciativa privada.

IV - SOCIAL NEGATIVA - Filmes abordando os aspectos negativos da organização brasileira, especialmente no setor da Marinha Mercante, no setor Ferroviário e Portuário, no que diz respeito as Autarquias, Institutos de Previdência Social e Sindicatos.

A orientação para os filmes acima é a seguinte: na parte história a que se referem os dois primeiros itens deverá ser estabelecida a diferença existente entre os regimens de - força que dominam os Países lá assinalados e o Brasil, com relação - ao seu regime e sistema de vida. A destacar em taes filmes: pressão policial e militar, ausência de liberdade, derrocada dos símbolos nacionais (emblemas, escudos, bandeiras e hinos nacionais), domínio total por parte de uma minoria organizada, submissão ao Poder Estrangeiro, negação dos direitos de greve e quaisquer outros direitos públicos e civis, ausência de vida democrática, imposição de um só Partido, farça eleitoral e impossibilidade de comunicação normal com outros povos. Este o aspecto negativo a ser focalizado em taes Países. De outro lado, deve ser estabelecido o confronto entre a vida anterior dos mesmos povos, o seu apogeu e a sua presença no cenário mundial como Nações livres e independentes.

MANOEL M. DE FIGUEIREDO FERRAZ
JOÃO NEGRINI
LUIZ CASSIO DOS SANTOS WERNECK
LUIZ FERRAZ DO AMARAL
ADVOGADOS

RUA 3 DE DEZEMBRO, 43 - 3.º ANDAR
SALA 21 - 22 E 23 - TEL.: 52-4214 - 52-4228

Na parte destinada a apreciação dos descobrimentos e conquistas deve ser realçado o aspecto benéfico da primeira fase na qual os descobridores levaram à Países desconhecidos, selavagens todos e de antropofagos alguns os benefícios da civilização, o progresso, enfim. Na segunda fase, o espírito de expansão dos povos através das grandes conquistas militares deverá ser apreciado sobre dois prismas diversos: primeiramente, os resultados dos primeiros movimentos assinalados, no que eles tiveram de positivo com relação às artes, à educação, o desenvolvimento, à cultura, salientando-se, também, os seus aspectos negativos. Com realce especial deverá ser considerada a expansão Russa, demonstrando-se a nenhuma diferença entre o espírito de domínio daquele País, quer na fase Tzarista, quer na fase atual, salientando-se o fato de um povo de raça branca, eslava, dominar territorial e politicamente, de forma nacional, povos de raças e característicos completamente diversos: mongóis, tártaros, persas, kurdos, etc.

Na terceira série de filmes é de ser destacada a progressão do povo brasileiro no sentido de obtenção de melhor nível de vida, exemplificando-se com o que já foi conquistado no terreno da casa própria, da propriedade em geral, na escala dos melhores e cada vez maiores salários que ora se concedem aos operários especializados e na possibilidade que têm, todos, de continuar melhorando e subindo na escala social dentro da mais ampla liberdade, da democracia, enfim.

Na última série, finalmente, o objetivo a alcançar é o de demonstrar o descalabro reinante em tais setores e que resulta, simplesmente, da péssima administração dos dinheiros, públicos, da demagogia, dos interesses eleitoreiros. No que se refere à Marinha Mercante, o problema insolúvel que é representado pelas leis vigentes e que fazem com que os salários pagos constituam uma verdadeira aberração, fator de inflação e de injustiça social entre os próprios trabalhadores. Outros pontos: o risco de vida que é

MANOEL M. DE FIGUEIREDO FERRAZ
JOÃO NEGRINI
LUIZ CASSIO DOS SANTOS WERNECK
LUIZ FERRAZ DO AMARAL
ADVOGADOS
RUA 3 DE DEZEMBRO, 45 - 3.º ANDAR
SALA 21 - 22 E 23 - TEL. 39-4014 - 35-8888

atribuído a quem escolheu, de vontade própria, o tipo determinado de vida no mar; o excesso clamoroso de tripulantes nos barcos nacionais em confronto com barcos iguais de países estrangeiros. Salientar e - provar que um marinheiro de petroleiro (cozinheiro de bordo), recebe como salário, duzentos mil cruzeiros mensais! No setor ferroviário e nas autarquias e Institutos, o aspecto das nomeações que só servem - para onerar essas instituições e a entrega delas a políticos corruptos que as devastam, tudo isso, com base nos fatos já comprovados e de domínio público. No que se refere ao setor portuário, a mesma disparidade que se encontra no setor da Marinha Mercante e, finalmente, deve ser demonstrada a influência que tais acontecimentos exercem como fator de encarecimento de vida, alterando para mais os preços dos gêneros de primeira necessidade. A focalizar, ainda, como aspectos - negativos, a indústria da seca no Nordeste.

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.

Estas as ideias básicas que VV.SS. poderão desenvolver com mais propriedade, apresentando-nos um esboço do programa que poderá ser traçado para execução imediata. O orçamento que nos deverá ser apresentado deve ser considerado em termos de distribuição completa para todo o Brasil, abrangendo todos os circuitos de distribuição cinematográfica e de televisão. Ao mesmo tempo, - desejamos obter uma garantia de exibição imediata dos filmes das últimas séries e que não dependem de montagem tendo em vista que VV. - SS. já possuem, em seus arquivos, todos os elementos necessários.

Certo de que a matéria está bem esclarecida e na expectativa de uma sua resposta, apresentando as minhas melhores saudações, subscrevo-me,

cordialmente

SW/mg

Anexo 2

Carta de Jean Manzon ao diretor do Ipês paulista João Baptista Leopoldo Figueiredo
(três de fevereiro de 1962).

São Paulo, 3 de Fevereiro de 1962.-

Ao Dr.

JOÃO BATISTA LEOPOLDO FIGUEIREDO

DD. Presidente do

INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS SOCIAIS

SÃO PAULO

Presados Senhores,

Em resposta à consulta de V.Sas. e como complemento de nossa carta de 18 de dezembro último, vimos apresentar-lhes um plano de produção de filmes documentários a serem distribuídos em todo o Brasil através dos cinemas e das emissoras de televisão.

Deixamos claro que antes de realizarmos os filmes, iremos recorrer à competência do IPES que, através de seus estudos, orientará os rumos de nossos trabalhos.

Tais filmes, destinados ao grande público, deverão transmitir e fazer compreender as idéias que geraram o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, consubstanciadas nos princípios da Encíclica Papal "Mater et Magistra" e da ata da "Aliança para o progresso", conhecida como "Declaração de Punta Del Leste".

Cumprindo a sua principal finalidade, é natural que o IPES depois de realizar pesquisas e equacionar os problemas que o preocupam promova ampla divulgação das soluções apontadas.

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.

Pela natureza e diversidade dos temas, pelas exigências técnicas e as responsabilidades artísticas que os mesmos envolvem, torna-se impossível para nós calcular o custo exato de

cada filme proposto. Pelo exame realizado chegamos à conclusão de que o preço médio de produção para cada filme será de Cr\$.... \$2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros) sendo que alguns exigiram menores e outros maiores despesas.

DISTRIBUIÇÃO:— Garantimos, gratuitamente e com exclusividade a exibição do documentário em todo o Brasil, pela rede "Luiz Severiano Ribeiro Jr., U.C.B. e Atlântida", que atinge em média 15 milhões de espectadores, mediante o fornecimento, por V.Sas. de 19 (dezenove) cópias em 35 mm.

PREÇO DE CÓPIAS:— Cr\$18.000,00 (dezoito mil cruzeiros) em 35 mm.

- SUGESTÕES PARA DOCUMENTÁRIOS -

1) APARECE UMA NOVA IDÉIA NO BRASIL:

- Combate à demagogia, à mentira, à desmoralização das instituições democráticas.
- União dos homens responsáveis para que ajudem a criar em todos os meios (no campo, na indústria, no comércio, nas escolas e nas próprias casas) o respeito às idéias que o IPES defende.

2) FORMAÇÃO CIVICA DA JUVENTUDE:

- a) Não pedir para os filhos facilidades na escola
- b) Proibir a "Cola" que é o mais terrível processo de corrupção social
- c) Ensinar a criança a não mentir
- d) Desde o Jardim da Infância até os cursos Universitários, ministrar aulas de moral civica.

3) O ESTUDANTE:

Indicar ao estudante o caminho certo, mostrando que a sua melhor atividade para servir seu país é a dedicação ao estudo.

Um mau aluno será amanhã um mau profissional, prejudicando criminosamente interesses da coletividade.

Quanto custa para o Estado, para as famílias a formação de um técnico, de um profissional liberal. O aluno deve ter consci-

ência do seu dever de aplicar-se nos estudos, pois do contrário estará sendo desonesto para com o Estado, para com a sua família, enfim com todos aqueles que com sacrifícios sustentam seus cursos.

4) CRISE DE PROFESSORES:

Como pode um professor dedicar-se como um sacerdote ao ensino,
x se não tem os meios materiais de vida, essenciais a sua tranquilidade (salário, casa, saúde etc.)

5) ANALFABETIZAÇÃO:-

O analfabeto é um mutilado, perdido para ele próprio e para a sociedade.

6) PROBLEMA AGRÁRIO:

Lei não planta

Lei não colhe as safras

x O Homem sim

x Não adianta lotear as terras x sem primeiro atender às necessidades do homem do campo dando-lhe escola, educação sanitária e assistência técnica.

x Facilitar o crédito ao fazendeiro, a longo prazo e juros razoáveis.

Facilitar o escoamento das safras.

7) CASA PRÓPRIA:

A casa própria para moradia da família não é fator de inflação,

x simão um dos principais elementos de equilíbrio social.

8) REMESSA DE LUCROS:

Alguém do Brasil colocaria capital em países que não lhe ofereçam garantias?

Normalização das remessas com justiça.

9) TRANSPORTE MARÍTIMO:

O transporte marítimo é o mais econômico em todo o mundo. No Brasil é o mais oneroso porque o custo do frete é sobre-carregado por um rol de equipagem superior ao dobro das demais fretas estrangeiras.

A ampliação da freta permitirá reduzir o número de tripulantes dos navios atuais, sem a diminuição dos salários e com a
× redução do frete. Além disso, o marítimo levará uma vida mais confortável nos navios modernos, bem aparelhados.

Os produtos nacionais transportados por nossos navios precisam ser vendidos a preços mais elevados do que se fossem levados por navios estrangeiros. Na competição dos mercados o Brasil perde para outras nações.

10) MINÉRIOS:

× Dar ao particular facilidades para explorar as jazidas de minério, de modo a poder concorrer no mercado mundial. Uma severa fiscalização do Estado evitará os exageros.

11) REFORMA TRIBUTÁRIA:

A falta de compreensão, conseqüente da falta de instrução, leva o contribuinte em geral a furtar-se ao pagamento de impostos e taxas ou mesmo reduzir, o quanto possível, tal pagamento.
× Via de regra o homem considera o imposto uma multa, uma penalidade que lhe é imposta pelo Estado, em vez de uma contribuição indispensável a sobrevivência do Estado para satisfação das necessidades gerais. Eliminando a sonegação, se evita aumento de impostos ajudando o governo a combater a carestia da vida e o desequilíbrio social. Promove-se então a justiça tributária.

12) PROBLEMA ELEITORAL:

O que representa o voto; o seu inestimável valor no regime democrático.

Despertar a consciência do eleitor, mostrando sua responsabilidade na escolha dos candidatos.

13) DIREITO DE GREVE:

Que é direito de greve?

Quando é justa a sua aplicação?

14) IMIGRAÇÃO E CAPITAL ESTRANGEIRO

Para combater o movimento nacionalista de inspiração totalitária que condena a inversão de capital estrangeiro no Brasil :
Mostrar a inestimável contribuição do imigrante e do capital estrangeiro para o desenvolvimento nacional num clima de absoluta liberdade de iniciativa.

- × Dar oportunidade ao imigrante de, num prazo determinado, se naturalizar, adquirindo idênticos direitos políticos ao habitante natural do Brasil. Quem não é filho ou decendente de imigrante só pode ser do Indio.

15) SINDICALISMO:

Dar liberdade ao sindicalismo, afastando a ingerência do governo. Fortalecimento dos sindicatos pela arrecadação, por eles do imposto sindical e prestação de contas, de sua aplicação, ao tribunal de contas da União.

16) OS AMIGOS DO TOTALITARISMO:

A miséria, a exploração, a doença, a ignorância são os melhores aliados do totalitarismo. Como combater esses males.

17) AÇÃO POLÍTICA:

Explicar o que é o Parlamentarismo e Presidencialismo.

Todos os bons cidadãos devem participar da vida política do país para melhorar a situação dos partidos; Elevar o nível da administração pública. A democracia pede a colaboração permanente do verdadeiro cidadão.

18) DITADURA DA MINORIA:

Explicar como uma minoria subversiva, ativa, dinâmica, consegue impôr a sua vontade a maioria.

Como a maioria deve defender-se.

19) CONTRATE AO PERSONALISMO:

O brasileiro, por absoluta falta de orientação, sempre votou em homens; jamais em idéias. Daí o sucesso dos caudilhos, dos líderes messiânicos, homens de formação reconhecidamente antidemocrática. É preciso mostrar que os homens desaparecem; os líderes passam e as idéias continuam. Exemplo típico é o que nos oferece a igreja católica. Muitos Papas passaram por ela sem que isso alterasse a doutrina religiosa ou abalasse a fé popular.

20) REGIÕES SUBDESENVOLVIDAS:

Preservar a Unidade Nacional mediante a integração das regiões menos desenvolvidas na área de produção. O desenvolvimento econômico e social deve ser acelerado para, no menor espaço de tempo, se obtenha o melhor nível de vida.

21) RELACIONES ENTRE EMPREGADOS E EMPREGADORES:

Integração dos trabalhadores nas empresas;

Remuneração justa e crescente e acesso aos postos mais altos da direção. Isso significa a prática da democracia social.

22) IGUALDADE DE OPORTUNIDADE

A democracia só é viva e atuante quando, além de proclamar a igualdade de direito e deveres, dá a todos a igualdade de oportunidade.

23) O HOMEM:

O brasileiro representa o potencial humano da nação. Se ele for bem formado a sociedade será boa.

A "JEAN MANZON FILMS S/A." que, em síntese, se constitui como que num ESCRITÓRIO DE ADVOCACIA especializada na defesa de causas ou problemas de toda a natureza através de filmes, pode oferecer, no Brasil, os seguintes serviços, sempre em cooperação direta com V.Sas.

1º) Filmes para orientar a opinião pública e destinados à exibição nos cinemas ou emissoras de televisão;

2º) Produção de filmes para orientar platéias especiais (autoridades civis, militares, políticos, técnicos, estudantes etc.);

3º) Produção de filmes especiais para:

- a) treinamento de operários;
- b) treinamento de técnicos;
- c) relações humanas.

4º) Produção de filmes comerciais e institucionais destinados a serem exibidos no exterior.

Permanecendo à inteira disposição de V.Sas. para quaisquer informações que se fizerem necessárias, firmamo-nos mui,

Cordialmente

P.S. Anexamos relação de
nossos clientes.-

Anexo 3

Recibo do pagamento efetuado pela Casa Civil da Presidência, a Jean Manzon, pela produção do documentário *Depende de nós* (20 de agosto de 1963).

Jean Manzon Films S. A.

Rio de Janeiro, 20 de Agosto de 1963

1
CASA CIVIL DA
PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
Brasília - D.F.

N.º 2889/342

Valor correspondente à realização de
um filme documentário, 35 m/m, em prê
to e branco, tipo "Complemento Nacio
nal", de cêrca de dez (10) minutos de
duração, intitulado: "DEPENDE DE NÓS"
de acôrdo com os têrmos de nossas car
tas propostas n.os 550/63-JB/AMS de
10 de Julho de 1963 e 564/63-JB/AMS
de 15 de Julho de 1963.R\$3.000.000,00

Importa a presente conta em R\$3.000.000,00 (três milhões e
cruzeiros).

JEAN MANZON FILMS S. A.

JACQUES LOUREN
DIRECTOR ADMINISTRATIVE

RUA DAS LARANJEIRAS, 543 (ZC-61) - TELS. 25-7391 - 2 - 3 - TELEGR. MANZONFILMS - RIO DE JANEIRO - BRASIL
RUA 24 DE MAIO, 104 - CONJ. 902 - TEL. 35-5488 - TELEGR. MANZONFILMS - (BRASIL) RIO DE JANEIRO - BRASIL
122, AVENUE DES CHAMPS, ELYSEES, TEL. BALZAC - 42-14 - TELEGR. JEAN MANZON PARIS - FRANCE

Anexo 4

Projeto do programa televisivo *Encontro de democratas com a nação*.

Programa de TV: encontro de democratas com a nação

1. Propósito fundamental

Fortalecer, com vistas em particular às próximas eleições, convicções democráticas do povo, contribuindo para assegurar-se um período pré-eleitoral mais tranquilo e eleições em ordem e em paz, fazendo ouvir-se, em meio ao diálogo apaixonado e subversivo das extremas (esquerda e direita), a voz serena de verdadeiros democratas, orientando a escolha eleitoral no sentido de deter-se o processo, já em marcha, da radicalização crescente da vida política brasileira.

2. Idéias mestras (leit motiv)

A serem postas em nítido relevo, no decurso de toda a série, através de reiteradas manifestações explícitas e de múltiplas sugestões mais ou menos implícitas na abordagem e discussão dos vários temas:

- todos os problemas fundamentais que afligem o país, podem alcançar soluções muito mais adequadas e efetivas dentro do sistema democrático;
- a radicalização do processo político só interessa a aventureiros oportunistas e irresponsáveis ou a elementos antidemocráticos a serviço de ideologias estranhas ao profundo sentimento cristão do nosso povo;
- a manutenção do regime, da ordem e da lei é essencial para que se não agravem as sérias dificuldades econômicas e sociais em que ora se debate o país;
- somente dentro de um absoluto respeito ao regime constitucional e às leis, em ambiente de ordem e segurança públicas, o processo eleitoral oferecerá legitimidade indiscutível.

3. Esquema Geral

14 sessões semanais em rede nacional de TV (30 minutos cada), com ampla promoção e cobertura da imprensa e rádio e sob o patrocínio do Ipês. Entrevistas com elementos representativos dos mais diversos setores da vida nacional (políticos, magistrados, juristas, militares, empresários, economistas, escritores, profissionais liberais, sacerdotes, professores, universitários, líderes sindicais, etc), todos mediante prévio assentimento cabal ao propósito fundamental do programa e concordância plena com as idéias-mestras acima apontadas.

As perguntas serão selecionadas dentre um repertório sugerido por jornalistas, escolhidos como representantes das várias regiões do país.

4. Temas

Em cada sessão serão debatidos, em linguagem ao alcance do grande público e sem detalhes de caráter técnico, 2 ou mais dos principais temas já em equação na campanha eleitoral ora iniciada; dentre eles:

- reforma agrária;
- desenvolvimento e inflação;
- reforma tributária (progressividade da taxaço);
- participação dos empregados nas empresas;
- aliança para o progresso;
- capitais estrangeiros;
- papel da universidade na vida nacional;
- planejamento estatal versus sistema da livre-empresa;
- democracia e comunismo;
- parlamentarismo versus presidencialismo;
- reforma eleitoral;
- sindicalização urbana e rural.

A escolha dos temas a abordar em cada sessão subordinar-se-á ao setor de especialidade ou atividade de cada entrevistado.

Anexo 5

Relação de entrevistados no programa *Peço a palavra*.

Programa de televisão *Peço a palavra*

TV Cultural – Canal 2 – São Paulo

Em 23-8-62

Entrevistado: D. Antônio Pereira Magaldi

Tema: Previdência Social

Em 30-8-62

Entrevistado: Sr. José Rotta

Tema: Sindicalização Rural

Em 6-9-62

Entrevistado: Dep. Camilo Ashcar

Tema: Posição cristã face ao Regime Democrático

Em 13-9-62

Entrevistado: João de Scantimburgo

Tema: Opção política do homem de hoje

Em 25-10-62

Entrevistado: José Carlos Wagner

Tema: Associação dos ex-dirigentes universitários

Em 1-11-62

Entrevistado: Padre Godinho

Tema: Igreja e democracia

Em 15-11-62

Entrevistado: Professor Henrique Brito Viana

Tema: Iniciativa provada no mundo econômico, em especial, em face da doutrina social da Igreja

Em 29-11-62

Entrevistados: Rodolfo Santolagia Trevino

Ruy Mello Muller

Lúcio Barbosa

José Carlos de Graça Wagner

Tema: Problemas do porto de Santos

Em 6-12-62

Entrevistado: Francis Selwyn Davis

Tema: Problemas do porto de Santos

Em 13-12-62

Entrevistado: Dr. José Luis de Anhaia Mello

Tema: Presidencialismo e parlamentarismo: esclarecimento face ao plebiscito

Em 20-12-62

Entrevistado: Dep. Camilo Ashcar

Tema: Direito de greve

Em 10-1-63

Entrevistado: Luiz Carlos Mancini

Tema: Desenvolvimento econômico e justiça social

Em 17-1-63

Entrevistados: Eng. Carlos Alberto Araujo

Eng. Oscar Costa

Tema: Manifesto dos engenheiros

Em 21-2-63

Entrevistado: Dep. Hary Normanton

Tema: Sindicalismo

Em 24-1-63

Entrevistado: Lenildo Tabosa Pessoas

Tema: Relato sobre o concílio ecumênico: posição da igreja face aos problemas sociais

Em 31-1-63

Entrevistado: José Rotta

Tema: Sindicalismo rural

Em 7-2-63

Entrevistado: Almirante João Batista Viana

Tema: Escola superior de guerra

Em 14-2-63

Entrevistado: Antônio Pereira Magaldi

Tema: Sindicalismo

Em 21-2-63

Entrevistado: Dep. Hary Normanton

Tema: Sindicalismo

Em 28-2-63

Entrevistado: Orval Cunha

Tema: Livre empresa

Em 28-3-63

Entrevistado: Dep. Armando Falcão

Tema: Problemas brasileiros, reforma agrária, reforma urbana, crises

Em 3-4-63

Entrevistado: Dênio Nogueira

Tema: Reforma tributária

Em 11-4-63

Entrevistado: Lenildo Tabosa Pessoa
Tema: Posição do católico face ao extremismo

Em 25-4-63
Entrevistado: Vereador Wadih Helou
Tema: Reformas de base

Em 2-5-63
Entrevistado: Vereador Silva Ribeiro
Tema: Confederação dos trabalhadores

Em 9-5-63
Entrevistado: Professor Oliveiros Silva Ferreira
Tema: Sindicalismo

Anexo 6

Carta de Luis Cássio dos Santos Werneck aos contribuintes do Ipês
(21 de julho de 1962).

São Paulo, 21 de Julho de 1962.

Prezado Contribuinte:

Iniciamos hoje, com a apresentação deste relatório, uma prestação de contas que passamos a fazer aos nossos amigos, afim de mantê-los perfeitamente a par - na medida do possível - das nossas atividades e do seu custo.

Neste momento, a melhor notícia é a de que já temos, prontos, os 7 (sete) primeiros filmes documentários elaborados por Jean Manson Films Ltda. e que abordam os seguintes temas:

- 1) Apresentação do IPES, seus princípios, seus propósitos e seus fundamentos;
- 2) A crise das ferrovias nacionais e o problema de estatismo;
- 3) A educação pelo voto, no sentido de melhorar o nível dos representantes do povo;
- 4) O problema do Nordeste e o papel que poderá ser desempenhado pela livre empresa;
- 5) O que o país espera da UNE;
- 6) A situação dos portos brasileiros;
- 7) Os problemas e o deficit da Marinha Mercante;
- 8) A real situação dos marítimos, dos portuários, dos estivadores.

Por outro lado, estabelecemos, também, um contrato experimental com Produções Carlos Niemeyer Ltda. para o mesmo fim. Esta firma está filmando, no momento, um documentário sobre a Força Aérea Brasileira e é nossa intenção encarregá-la de mais dois filmes, um sobre a Marinha e outro, sobre o Exército. Os preços são idênticos.

Como se verifica, os assuntos são atuais e de grande relevância. Cada um dos filmes custou ao IPES a importância de Cr\$1.700.000,00 e, de cada um deles, estão sendo tiradas 20 (vinte) cópias, ao preço de Cr\$18.000,00 (dezoito mil cruzeiros) cada uma para distribuição em todas as redes distribuidoras do país. Além dessas cópias, mais 23 (vinte e três) serão tiradas de cada filme para projeção em todas as emissoras nacionais de televisão. Cada uma dessas cópias nos custará a soma de Cr\$12.000,00 (doze mil cruzeiros).

Assim, como resultado, verifica-se que já em pregamos na fase inicial do programa de filmes os seguintes valores:

9 Filmes	Cr\$15.300.000,00
180 Cópias de 35m/m	Cr\$ 3.240.000,00
207 Cópias de 16m/m	<u>Cr\$ 2.484.000,00</u>
T O T A L	Cr\$21.024.000,00

Trata-se de um custo elevado de produção. Entretanto, os resultados deverão ser altamente compensadores se considerarmos a penetração das mensagens que serão acessíveis a todas as camadas da população brasileira, atingindo, inclusive e especialmente, a grande massa de analfabetos e aquela que não lê jornais.

Quanto à parte técnica, não deixa ela possibilidades de reparos uma vez que as firmas contratadas não deixam margem a quaisquer críticas.

No que se refere aos assuntos em si, contamos com a preciosa colaboração do Eng. Rubens Rodrigues dos Santos, jornalista e estudioso dos problemas nacionais que, colocando-se a disposição do IPES, trouxe-nos os roteiros e forneceu-nos os elementos necessários.

A partir do momento em que os filmes sejam lançados, estarão à disposição dos senhores contribuintes algumas cópias para projeções particulares em suas fábricas e es-

critérios. Pedimos aos interessados que se comuniquem com a nossa Secretaria afim de acertarmos os detalhes de projeção, encarecendo a necessidade de tais sessões privadas atingirem o máximo de audiência possível.

Finalizando, comunicamos que é nossa intenção passar a promover reuniões semanais com grupos de 20 a 30 pessoas para o fim de expôr aos nossos contribuintes outros assuntos que, dada a sua relevância, somente poderão ser tratados pessoalmente.

Nessas oportunidades, serão dados a conhecer alguns detalhes de inúmeros trabalhos já realizados e que não puderam - dado o seu caráter - ser divulgados.

Agradecemos, mais uma vez, a sua colaboração que nos tem permitido - somente ela - desenvolver as nossas atividades.

E subscrevemo-nos, com toda a consideração.

Cordialmente

Luis Cassio dos Santos Werneck
Secretário-Geral

Anexo 7

Solicitação de Jean Manzon ao Doutor Carlos Chagas Filho pedindo autorização para filmar uma seqüência do documentário *Deixem o estudante estudar* na Universidade do Brasil (quatro de setembro de 1962).

772/62-JB/DAS

Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1962.

Ao

Ilmo. Sr.

Dr. CARLOS CHAGAS FILHO

Diretor do Instituto de Biofísica

Universidade do Brasil

N e s t a.

Prezado Senhor:

Nossa companhia está realizando um filme documentário sobre a vida e o trabalho dos estudantes do Brasil.

Para tal, solicitamos de V. Excia. se dignasse facilitar o trabalho de nossa equipe de filmagens, fornecendo ao Sr. Antonio Smith Gámez, portador da presente, as autorizações necessárias ao bom desempenho de sua missão.

Sem outro pormenor, antecipamos nossos agradecimentos, firmando-nos mui,

Atenciosamente.

mx

Anexo 8

Carta do Ipês autorizando Jean Manzon a gravar a banda sonora do documentário
Deixem o estudante estudar (29 de novembro de 1962).

IPÊS - INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS SOCIAIS
Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, 54 - 16.º Andar
São Paulo

São Paulo, 29 de novembro de 1962

A

Jean Manzon Filmes
Rua 24 de maio, 104 - 9º andar.
Em mãos

Prezados Senhores.

Vimos autorizar VV.SS. a fazer a gravação
do documentário sobre os estudantes, conforme nossos enten
dimentos anteriores.

Subscrevemo-nos, atenciosamente,

Flavio Galvão
Secretário Geral

Anexo 9

Carta de Jean Manzon ao Ipês contendo o orçamento das cópias extras dos filmes
Depende de mim e *O que é a democracia?* (30 de outubro de 1962).

6

São Paulo, 30 de Outubro de 1962.-

Nº 466/62-GR/ACM

À
INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS SOCIAIS - IPES
Av. Brigadeiro Luis Antônio, 54 16º andar
N e s t a

Prezados Senhores,

Atendendo a sua solicitação, vimos com a presente expor-
-lhes um resumo geral da situação financeira, referente a con-
fecção de 110 (cento e dez) cópias em 35m/m do filme "DEPENDE DE
MIM" e a 17 (dezessete) cópias também em 35m/m do filme "QUE É A DE
MOCRACIA", de acordo com nossas contas 2574/301 e 2577/303, respec-
tivamente:

Conta 2574/301 = Cr\$2.310.000,00

Conta 2577/303 = Cr\$ 157.000,00

T o t a l = Cr\$2.667.000,00

dos quais já foram recebidas as seguintes parcelas:

ORQUIMA - Indústrias Químicas Reunidas S/A.	Cr\$20.000,00
Araripe Campos Rodrigues	Cr\$20.000,00
Laboratório Torres S/A.	Cr\$20.000,00
Domingos Pires de Oliveira Dias	Cr\$20.000,00
Jayne Torres	Cr\$20.000,00
João Gonçalves	Cr\$20.000,00
Serbenlix S/A.	Cr\$20.000,00
Rogério Giergi	Cr\$20.000,00
Rubens Maragliano	Cr\$20.000,00
Cesare Rivetti	Cr\$20.000,00
Mário Galfat	Cr\$20.000,00
Edgard Galfat	Cr\$20.000,00
Asis Galfat	Cr\$20.000,00
Hermenegildo Martini	Cr\$20.000,00
Alvaro Augusto Vidigal	Cr\$20.000,00

Jeckey Club de São Paulo	Cr\$ 200.000,00
Indústrias Textéis Calfat	Cr\$ 100.000,00
Cia. Incremento de Negócios - C.I.N.	Cr\$ 740.000,00
Indiana Cia. de Seguros Gerais	Cr\$ 20.000,00
Varguad Cia. de Seguros Gerais	Cr\$ 20.000,00
Editora Abril	Cr\$ 20.000,00
Cia. Imobiliária Parque da Mooca	Cr\$ 20.000,00
Cerâmica São Gastão S/A.	Cr\$ 20.000,00
João Carlos Rodrigues	Cr\$ 20.000,00
Sabratí S/A.	Cr\$ 20.000,00
Atilio Flessi	Cr\$ 20.000,00
Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais	Cr\$ 425.000,00
Willys-Overland do Brasil S/A.	<u>Cr\$ 500.000,00</u>
	<u>Cr\$2.425.000,00</u>

Assim sendo, resta uma diferença de Cr\$242.000,00 (duzentos e quarenta e dois mil cruzeiros) a nosso favor na presente data.

Sendo o que se nos apresenta para o momento, reiteramos nossos protestos de estima e consideração, mui

Atenciosamente

Anexo 10

Convite para a exibição do filme *Portos paralíticos* (sete de fevereiro de 1963).

112/63-JB/ba

Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1963.

1

D^a. GILDA RIBEIRO

Moinhos Fluminenses

Av. Presidente Vargas, 409 - 8º andar

N e s t a

Temos o prazer de convidá-la, bem como sua exma. família, para assistir o filme: "FLOR DE LOTUS", a entrar em exibição no cinema RIAN, no dia 11 do corrente.

Nesta mesma sessão está programado um documentário de nossa produção, intitulado: "PORTOS PARALÍTICOS".

Para tal estamos anexando à presente dois ingressos para aquele cinema, válidos até o dia 17 de fevereiro.

Cordialmente.

Anexo 11

Relatórios da equipe de Jean Manzon sobre a exibição do filme *Nordeste, problema número um* (13 de outubro de 1962).

INFORMANTE: *Geraldo Camasset*

CINEMA: *Palácio*

DIA: *13-10-62*

DOCUMENTÁRIO? *X*

JINGLE?

JORNAL?

PRODUTOR: *Jean Manzoni Filmes S/A*

PATROCINADOR: *IPÊS*

ASSUNTO: *Nordeste Problema nº 1*

OBSERVAÇÕES..... *As cenas mais chocantes*
de pobreza, fez com que o expectador
respirasse mais baixo e mais profunda

INFORMANTE: *Luis Ramires*

CINEMA: *Galacio*

DIA: *13/10/62*

DOCUMENTÁRIO? *Sim* JINGLE? — JORNAL? —

PRODUTOR: *Jean Manzon FILMES*

PATROCINADOR: *I. P. E. S.*

ASSUNTO: *"NORDESTE - PROBLEMA n.º 1"*

OBSERVAÇÕES: *Sessão lotada. Houve uma*

certa reação de lastima, quando locali-

zada a cena do interior da criança.

causou, mesma, forte impressão. *Brandy*

Anexo 12

Relatório de distribuição dos filmes *Criando homens livres*, *O Ipês é o seguinte*,
Nordeste, problema número um, *História de um maquinista*
(de 23 a 31 de dezembro de 1962).

São Paulo, 22 de Dezembro de 1962

668/62-3B/AM

Ao

INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS SOCIAIS - IPES

Av. Brigadeiro Luis Antônio, 54 - 16º andar

N o t a

Prezados Senhores,

A finalidade da presente é comunicar-lhes que prossegue em todo o Território Nacional a exibição dos filmes abaixo descritos

<u>C i d a d e</u>	<u>C i n e m a</u>	<u>d a t a</u>
<u>GRILANDO HOMENS LIVRES</u>		
Itú	Diversos	23e24/12
Capital	Califórnia	24e26/12
Salto de Itú	Diversos	25e26/12
Jundiaí	Diversos	27e31/12
São Paulo	Paroquial	30e31/12
Itapetininga	Diversos	30e31/12

O IPES É O SEGUINTE

Itatiba	Avenida	28e29/12
Itapira	Rádio	29e30/12
Pinhal	Eden	23e24/12
Andradas	Riacho	27e28/12
Rib. Pires	Brasil	29e30/12

NORDESTE PROBLEMA Nº 1

Utinga	Diversos	28e30/12
--------	----------	----------

<u>C i d a d e</u>	<u>C i n e m a</u>	<u>D a t a</u>
P. das Nações	Raf-Roxy	28e31/12
Catanduva	Diversos	24e25/12

HISTÓRIA DE UM MAQUINISTA

São Roque	São José	23e24/12
Pedreira	Ypê	27e30/12
Capital	D.Bosco	27e30/12

Oportunamente voltaremos à presença de V.Sas., para in-
formar a programação das próximas semanas.

Sem mais, firmamo-nos mui,

Atenciosamente

Anexo 13

Carta enviada por Flávio Galvão à Jean Manzon Films (23 de agosto de 1962).

(H)
IPÊS . INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS SOCIAIS
Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, 54 - 16.º Andar - Telefone: 33-5551
São Paulo

São Paulo, 23 de agosto de 1963

A
Jean Manzon Filmes S/A
a/c do Sr. Gilberto
Rua 24 de maio. 104- conj. 902
CAPITAL

Prezados Senhores:

Autorizamos o lançamento do filme- documental "Vida Marítima", nas cadeias Serrados e Verdi. Concordamos em pagar o "extra" exigido. Pedimos para que se possível, o lançamento mais rápido e com quantas cópias forem necessárias.

Atenciosamente,

Flávio Galvão

lcsw/yip

Anexo 14

Relatório sobre a distribuição do filme *Depende de mim* em São Paulo

DISTRIBUIÇÃO DO FILME "DEPENDE DE MIM"EM SÃO PAULOCIRCUITO JOSÉ LUIZ ANDRADE = 30 cópias

Circuitos de Santos, Campinas, Piracicaba, Jundiaí, Araras, Limeira, Americana, Araraquara, Mogi das Cruzes, Catanduva, Ribeirão Preto, e ainda com penetração até Mato Grosso e Goiás.

CIRCUITO EMILIO PEDUTI = 25 cópias

Botucatu, Baurú, Londrina, Maringa, Apucarana e demais Praças do Norte do Paraná que correspondem ao circuito Peduti.

CIRCUITO DE CURITIBA = 12 cópias

Cinemas Avenida, Rivoli, Ritz, Marabá, Lido, Palácio, Opera, Arlequim, São João, Marajó, Flórida, Glória, Guarani, etc.

CIRCUITO DO VERDI NA BAHIA = 10 cópiasCIRCUITO SERRADOR E VERDI SÃO PAULO = 30 cópiasCIRCUITO LIVIO BRUNI = 2 cópias

Cinemas Pigalle e Windsor

Cinema Metro = 1 cópia

RESUMO:-

Cine METRO	1 cópia
CIRCUITO JOSÉ LUIZ ANDRADE	30 cópias
CIRCUITO EMILIO PEDUTI	25 cópias
CIRCUITO DE CURITIBA	12 cópias
CIRCUITO VERDI NA BAHIA	10 cópias
CIRCUITO SERRADOR E VERDI EM S. PAULO	30 cópias
CIRCUITO LIVIO BRUNI	2 cópias
T O T A L.....	110 cópias

Anexo 15

Circular de Aldo Arantes, presidente da UNE, sobre o filme *Cinco vezes favela*.

Prezado colega:

O CENTRO POPULAR DE CULTURA da União Nacional dos Estudantes, entre outras atividades, está produzindo um filme de longa-metragem, constituído de 5 episódios, abordando, de diversos pontos de vista, aspectos das favelas cariocas. O filme, que deverá estar pronto em meados de março do corrente ano, será distribuído comercialmente para exibição nos cinemas de todo o país. Trata-se de empreendimento de vulto – tanto financeira como artisticamente. A importância artística é enorme não só porque constitui uma tentativa de renovação do cinema brasileiro, procurando desvia-lo da linha humilhante da chanchada, e aproxima-lo da realidade nacional, mediante a procura de temas nossos e o desenvolvimento destes – do ponto de vista dos interesses e das necessidades do povo brasileiro, como também, ainda, porque possibilita a formação de novos quadros técnicos e artísticos de que tanto carece a precária indústria cinematográfica nacional. De outra parte, urge recuperar o capital investido, pois, embora o orçamento tenha sido o mais modesto já consumido numa produção brasileira, elevar-se-á a cerca de três milhões de cruzeiros. A necessidade de êxito comercial do empreendimento é mais intensa desde que se considere que desse êxito depende não só o prosseguimento das atividades cinematográficas do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, como a própria manutenção do órgão, pois no referido filme gastou-se quase toda a verba de que se dispunha. Nessa perspectiva, venho solicitar a cooperação do prezado colega na promoção do mencionado filme. Em anexo, remetemos os primeiros exemplares do boletim-informativo do CPC, com noticiário sobre a produção, e encarecemos sua colaboração determinando que seja afixado no Quadro de Informações de Sua Entidade e, se possível, mandando mimeografá-lo para distribuição entre os alunos. Demais, agradeceríamos se, lendo qualquer reportagem ou notícia sobre a fita, tomasse providência à sugerida no caso dos boletins.

A sua colaboração será inestimável. Contamos com ela. E aceitaremos qualquer sugestão no sentido de favorecer a mais ampla divulgação do nosso empreendimento.

SAUDAÇÕES UNIVERSITÁRIAS

Aldo Arantes
Presidente da UNE

Anexo 16

Chamada publicitária de *Cinco vezes favela* no jornal carioca *Última hora*.

HOJE **REALISMO/AÇÃO/ARTE!** *Cinema NOVO*
 NUM SURPREENDENTE

ART PALACIO
 COPACABANA

ART PALACIO
 TIJUCA

PARA TODOS

MAUA

COLISEU

TRAJA

GLORIA

ART PALACIO
 METROPOLIS

A VIDA CONTADA
 COM CORAGEM
 EM 5 TEMAS

"UM FAVELADO"
 "ESCOLA DE SAMBA"
 "ALEGRIA DE VIVER"
 "COURO DE GATO"
 "ZE'DA CACHORRA"
 "PEDREIRA DE
 SÃO DIOGO"

35 GRANDES
 NOMES DO CINEMA
 BRASILEIRO EM AÇÃO

**CINCO VEZES
 FAVELA**

PRINCIPAIS
 INTERPRETES
 ALEXANDRE
 E NATALIA

RODOLFO
 MARCOS FARJAS
 MIGUEL BORGES
 CARLOS VIEGAS
 JOAQUIM PIRES
 LEON WERZMAN

C.F.C. - U.N.I.
 TABAJARA

Anexo 17

Certificados de censura do filme *Cinco vezes favela*.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES
DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

REQUISIÇÃO DE CENSURA

Certificado n.º *Estadual*

Produtor do filme CINCO VEZES FÁVELA

Título do filme CINCO VEZES FÁVELA

Características do filme prato e queijo

Artistas principais

Proprietário do filme TABALASSA FILMES LTDA

Demolição a Rua Alvaro Alvim, 21, Rio de Janeiro

TAXA Filme estrangeiro Cr\$ 0,40 por metro
linear e por cópia

Uma cópia: 2.423 metros

N.º de cópias: 2

Total de metros: 4.846

Total de metros
sujeito a paga-
mento:

Classificação

Br. Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas:

requer a V. S.

nos termos da lei, atende a Portaria nº 1.111/64 do filme CINCO VEZES FÁVELA

com 2.423 metros e 2 cópias

8827

CINCO VEZES FAVELA

CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNÃO NACIONAL DE ESTU-
DANTES.

BOA QUALIDADE

20 NOVELERO 67

20 NOVELERO 62

OSCAR DO PRADO LIMA

Quanto de página

8827

8827

2

FILME

EM 35 MM.

CINCO VEZES FAVELA

(DRAMA)

PRODUZIDO EM LABORATORIO NACIONAL
TABAJARA FILMES LTDA.
RUA ALVARO ALVES, 24-RIO DE JANEIRO
CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNÃO NAC. DE ESTUDANTES

2723

20 NOVELERO 2

Anexo 18

Convite da Tabajara Filmes para uma sessão de pré-estréia, em São Paulo, de *Cinco vezes favela*.

"CENTRO POPULAR DE CULTURA"
SÃO PAULO
CONVITE INDIVIDUAL PARA "PRÉ
ESTREIA" DO FILME
CINCO VEZES FAVELA
CINCO DIRETORES DO "CINEMA NOVO"
DIA 22 MARÇO - 24 HORAS
CINE CORAL

Anexo 19

Reprodução do folheto ipesiano *UNE + UIE: subversão*.

UNE + UIE SUBVERSÃO

A atividade da UNE (União Nacional dos Estudantes) tem sido, nos últimos dez anos, uma preocupação constante dos democratas brasileiros. Por uma razão essencial; é a UNE um foco de atividades anti-nacionais, que atua precisamente no seio da parte mais sensível da juventude, às vezes arrastando-a a posições que contrariam os verdadeiros interesses do País. Pelo mesmo motivo — precisamente pelo mesmo motivo — a entidade jamais saiu das preocupações da agência internacional do Kremlin incumbida de mobilizar a juventude em apoio às maquinações da política soviética. E a verdade é que o Kremlin, através de sua agência, sempre cuidou da UNE com carinho.

Quando os democratas revelavam suas inquietações, não faltava quem gritasse: reacionários. Ali, na Praia do Flamengo 132, está uma Casa da Democracia. Provem que estamos a serviço do comunismo! Pois bem: a própria UNE acaba de prová-lo, ao confessar, com espantosa sem-cerimônia, que RECEBE DINHEIRO DA UNIÃO INTERNACIONAL DOS ESTUDANTES, ORGANIZAÇÃO DIRIGIDA PELO KOMSOMOL LENINISTA E COM SEDE EM PRAGA, ONDE HOJE ESTÁ O CENTRO DE IRRADIAÇÃO DA ATIVIDADE SOVIÉTICA PARA O MUNDO OCIDENTAL.

A confissão está no relatório da Diretoria da entidade ao recente Congresso Nacional de Estudantes; um "acôrdo" com a UIE dá à UNE um lugar na Diretoria daquela organização internacional e mais uma "ajuda" em dinheiro "para passagens, mimeógrafos etc., além da quantia aproximada de dez mil dólares para outras despesas". Que outras despesas? Pergunta que dispensa resposta,

bastando-se olhar para o que faz a UNE. Sim, porque a "obrigação de alfabetizar cinquenta mil brasileiros por ano", assumida pela organização brasileira com a internacional, é algo ridículo. Em primeiro lugar, desde quando alfabetizar brasileiros é uma obrigação assumida com estrangeiros? Em segundo lugar, ninguém ignora que a alfabetização desse tipo sempre foi pretexto de instrumento para a difusão do comunismo. Veja-se a experiência chinesa. Veja-se a experiência cubana. Veja-se a experiência de algumas regiões da África de hoje. VEJA-A PRÓPRIA EXPERIÊNCIA DA UNE! O leitor conheça a Cartilha editada pela UNE? Se não conhece, saiba que ela é um verdadeiro manual de difusão das idéias comunistas... Donde se conclue que a UIE não empregaria melhor o seu dinheiro, do ponto de vista do interesse do comunismo, do que o emprega, agora, para esse tipo de "alfabetização"...

Algumas vezes temos chamado a atenção dos democratas para esse foco de subversão, duplamente financiado — por uma agência do Kremlin e pelo nosso Ministério de Educação. Vamos ver se agora, quando eles se sentem com forças para confessar o que sempre esconderam, ainda restarão dúvidas no espírito dos brasileiros de bom senso.