

Geórgia de Oliveira

Jango (Silvio Tendler, 1984): um documentário que fez história
(Versão corrigida)

Belo Horizonte

2018

Geórgia de Oliveira

Jango (Silvio Tendler, 1984): um documentário que fez história
(versão corrigida)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Culturas Políticas

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam Hermeto de Sá Motta
(FAFICH/UFMG)

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
2018

Geórgia de Oliveira

Jango (Silvio Tendler, 1984): um documentário que fez história.

(Versão corrigida)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Culturas Políticas

Banca Examinadora:

Profª Drª Miriam Hermeto de Sá Motta - UFMG – Orientadora

Prof. Dr. Marcos Napolitano - USP

Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta - UFMG

Profª Drª Adriane Aparecida Vidal Costa – Suplente -UFMG

981.063

O48j

2018

Oliveira, Geórgia de

Jango (Silvio Tendler, 1984) [manuscrito]: um documentário que fez história / Geórgia de Oliveira. - 2018.

276 f.

Orientadora: Miriam Hermeto Sá Motta.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Jango (Filme) – Teses. 3. Documentário (Cinema) – Teses. 4. Brasil – História – 1964-1985 – História- Teses. I. Hermeto, Miriam. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

À minha mãe, que gosta de cinema e me mostrou a política.

Ao meu pai (*in memoriam*).

Ao Álvaro e à Sophia, por todo o tempo.

A Ipojucam dos Santos Soares, que me aplicou de Glauber Rocha.

A todos os professores de história que gostam de ver filmes com seus alunos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Miriam Hermeto, pela paciência e pela tranquilidade com que lidou com meus momentos de ansiedade. Agradeço pelo sorriso, pelo bom humor e pela generosidade diante dos vários textos claudicantes que lhe apresentei ao longo do percurso. Agradeço por seu profissionalismo e exemplo de amor ao ofício de historiadora.

Ao professor Rodrigo Patto Sá Motta, que foi o primeiro a incentivar o desenvolvimento desta pesquisa, ainda durante o curso de especialização. Agradeço pelas considerações sobre o trabalho na banca da qualificação e pelas perguntas reveladoras que contribuíram para impulsionar a pesquisa. Agradeço também por todo o apoio ao longo do percurso.

Ao cineasta Silvio Tendler, que generosamente me recebeu para uma rápida, mas proveitosa entrevista, e a Ana Rosa Tendler, que proporcionou o encontro.

À Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais na figura de sua então representante, Sra. Macaé Evaristo, pela oportunidade de poder me dedicar exclusivamente a este trabalho durante dois anos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História: Adriana Romeiro, Adriane Vidal Costa, Kátia Gerab Baggio, Heloísa Starling, Luiz Nazário (EBA-UFMG), Douglas Átilla Marcelino, João Pinto Furtado e André Miatello.

Ao professor Dr. Maurício Guilherme Silva Júnior (Uni-BH), pelas fecundas observações na banca de qualificação.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História, sempre solícitos e atenciosos.

À Luiza Porto de Faria, pesquisadora voluntária do Núcleo de História Oral da UFMG, que gentilmente transcreveu a entrevista de Silvio Tendler.

À Joana Starling, pela edição das imagens em movimento selecionadas para a apresentação deste trabalho.

Ao Lázaro Henrique e ao Ivan Felizardo, pela gentil revisão do *abstract*.

À Maria Janice Marcílio, pela boa acolhida e excelente companhia, sempre.

À Cristiane Aparecida Gomes, por tudo. Sem o seu auxílio diário, sua dedicação, lealdade e amizade, este trabalho não seria possível.

Ao casal ímpar, Carlos e Tamara, pela deliciosa amizade e pelo incentivo e apoio a esse projeto.

À Rosana e ao Virgílio (*in memoriam*), grandes amigos de várias conversas e reuniões em torno de uma boa mesa.

A Guga Barros, pela decana amizade, pelas boas conversas, pelas caminhadas aquáticas, pelas palavras animadoras e pela ótima parceria em poucos e divertidos trabalhos.

Às mães Renata, Márcia, Andrea, Rúbia, Fernanda, Mônica e Ilana agradeço pelo apoio e carinho com que sempre receberam minha filha em suas casas. Vida longa à amizade de nossas filhas e à nossa também.

Aos amigos Roberson Nunes, André Lage e Nikita Paula, pelo apoio e pelos bons conselhos.

À Regina Zélia Purri pelo profissionalismo, pela competência e pela voz sempre tranquila durante todo o trabalho de formatação e de normalização deste trabalho.

Glória
A todas as lutas inglórias
Que através da nossa história
Não esquecemos jamais

(João Bosco e Aldir Blanc)

A memória é uma ilha de edição

(Waly Salomão)

RESUMO

Esta dissertação propõe um olhar sobre o documentário *Jango* (Silvio Tendler, 1984) como instrumento de luta política contra o regime militar na primeira metade dos anos 1980. O argumento que permeia esta análise é que *Jango* (1984) se constituiu, a partir de seus processos de produção e de recepção, em um filme voltado para a luta democrática contra a ditadura, podendo, assim, ser considerado um dos últimos produtos do frentismo cultural que pautou ações e criações de diversos intelectuais e artistas como estratégia de combate e denúncia contra a ditadura militar. Através da análise de duas esferas - a produção e a recepção - busca-se traçar a trajetória do filme, desde a ideia inicial até a carreira no circuito de cinema das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. A análise da esfera da produção passa pela investigação dos processos de financiamento, pesquisa, censura ao filme e lançamento do documentário *Jango* (1984). A esfera da recepção investiga o apoio e os espaços concedidos ao documentário por alguns periódicos da grande imprensa (*Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Veja* e *O Globo*) e procura identificar alguns debates recorrentes que marcaram a recepção de *Jango* (1984). A divisão entre as duas esferas é didática. Tanto na análise da esfera da produção quanto na esfera da recepção por veículos da grande imprensa, foi possível perceber uma união de esforços de indivíduos e grupos sociais em torno do projeto de uma narrativa audiovisual sobre João Goulart e sobre o golpe de 1964. No contexto da estreia do documentário, durante os meses finais da campanha das *Diretas Já*, destaca-se a apropriação do documentário como o *filme das diretas* pelo jornal *Folha de S. Paulo* e o amplo espaço concedido pela grande imprensa ao debate político e histórico a partir do filme. Este trabalho também analisa a recepção da imprensa ao filme *Os Anos JK* (1980) do mesmo diretor.

Palavras-chave: Jango. Documentário brasileiro. Ditadura militar. História e documentário. João Goulart. Golpe de 1964. Diretas Já.

ABSTRACT

This work takes an overview about the documentary *Jango* (Silvio Tendler, 1984) as an object of political fight against the military dictatorship on earlier 1980-ies. The analysis of its production process and of its reception by the social media can be considered one of the last products of Cultural Frontismo – an strategy where artists and intellectuals used on criticizing the military dictatorship – is the idea which involves this thesis. Going thru these two topics, the documentary production process and the documentary's receptions by the media, the research intends to understand the trajectory of the movie *Jango*, since the original idea until the documentary's premiere and career in São Paulo and Rio de Janeiro. The analysis of the production process investigated its financial aspect, the research, the censorship and the movie release. The study of the documentary's receptions on the media is based on important newspapers reviews (*Folha de S. Paulo, Veja, O Globo e Jornal do Brasil*) about the movie and its extent in society. The dichotomist division, production and reception, is didactic. In the premiere context, during the Diretas Já campaign, the newspaper *Folha de S. Paulo* was already considering the movie "The documentary of Diretas Já campaign" because of its huge discussions about the historical and political moment. This work also presents an analysis of another movie – *Os Anos JK* (1980) - from the same director.

Keywords: Jango. Brazilian documentary. Military dictatorship. History and documentary. João Goulart. Coup of 1964. Diretas Já Campaign.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
ADP	Ação Democrática Parlamentar
AI	Ato Institucional
ALERJ	Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro
ANL	Aliança Nacional Libertadora
AP	Ação Popular
ARI	Associação Religiosa Israelita
BANERJ	Banco do Estado do Rio de Janeiro
CGT	Comando Geral dos Trabalhadores
CIA	Central Intelligence Agency
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea
CPDOC/FGV	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas
CSC	Conselho Superior de Censura
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
FBCA	Festival Brasileiro de Cinema Amador
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FPN	Frente Parlamentar Nacionalista
IAPM	Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos
IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
INC	Instituto Nacional de Cinema
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
IPÊS	Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais
IPM	Inquérito Policial Militar

ISKRA	Image, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle
JB	Jornal do Brasil
JK	Juscelino Kubitschek
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MIS	Museu da Imagem e do Som
MR-8	Movimento Revolucionário 8 de outubro
AN	Arquivo Nacional
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCF	Partido Comunista Francês
PDS	Partido Democrático Social
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PEI	Política Externa Independente
PFL	Partido da Frente Liberal
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PSD	Partido Social Democrático
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
PUA	Pacto de Unidade e Ação
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
REcine	Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
SCDP/SR/RJ	Serviço de Censura de Diversões Públicas do Rio de Janeiro
SLON	Service de Lancement dês CEuvres Nouvelles
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
SUNAB	Superintendência Nacional de Abastecimento
TSE	Tribunal Superior Eleitoral
UDN	União Democrática Nacional
UNE	União Nacional dos Estudantes
UTE	Universidade Técnica Del Estado

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 - JANGO (1984/2007) NA LITERATURA ACADÊMICA	30
CAPÍTULO 2 - SILVIO TENDLER: CINEMA, HISTÓRIA E POLÍTICA	51
2.1 Culturas políticas de esquerda no campo cinematográfico (1950-1970) ..	53
2.2 “História e Utopia”: diálogos entre a História e a Comunicação Social ...	59
2.3 Anos 1960 e 1970: A vida a 24 quadros por segundo	62
CAPÍTULO 3 - <i>Jango</i>: a esfera da produção	89
3.1. O financiamento e o apoio à realização de <i>Jango</i>	92
3.2 Apontamentos sobre a pesquisa para a realização de <i>Jango</i> : imagens, fontes orais (entrevistas) e referências bibliográficas.....	111
3.2.1 As imagens preciosas	113
3.2.2 Pesquisa histórica, entrevistas e referências: a formação de uma rede de sociabilidade solidária	121
3.3 O quase veto da Censura	128
3.4 Estratégia de lançamento ou grande coincidência? <i>Jango</i> , “o filme das diretas”	143
CAPÍTULO 4 - JANGO: A ESFERA DA RECEPÇÃO	155
4.1 Os Anos JK (1980) na imprensa.....	161
4.2 <i>Jango</i> (1984) na imprensa	175
4.2.1 <i>Jango</i> : o debate sobre as memórias e a história recente do país	178
4.2.1.1 Do espaço dedicado a <i>Jango</i> nos periódicos antes da estreia no circuito .	182
4.2.1.2 A grande estreia de <i>Jango</i>	186
4.2.1.3 A grande estreia em São Paulo e a apropriação de <i>Jango</i> como “o filme das diretas”	198
4.2.1.4 A carreira de <i>Jango</i>	202
4.2.1.5 Réplicas e trélicas: a guerra das memórias.....	217
4.2.2 <i>Jango</i> , o documentário janguista.....	228

4.2.2.1 Jango no 12º Festival de Cinema Brasileiro: o filme e as Diretas	237
4.2.3 <i>Jango: “Mais cinema, menos tese”?</i>	240
CONSIDERAÇÕES FINAIS	251
REFERÊNCIAS.....	259
ANEXO A	272

INTRODUÇÃO

O documentário *Jango* (Sílvio Tendler, 1984) pode ser considerado um dos filmes mais significativos da filmografia brasileira, não apenas pela rica representação no cinema de um marco crucial da história recente do Brasil – o golpe de 1964 –, mas também devido ao sucesso de público e crítica conquistado, tornando-se ele próprio um acontecimento marcante na história política e cinematográfica do país. Com a proposta de apresentar uma biografia política do ex-presidente João Belchior Marques Goulart, o filme representa a visão do diretor Sílvio Tendler sobre o conturbado período que antecedeu e sucedeu ao golpe de 1964, investiga suas razões e conduz o espectador até a morte de Goulart no exílio, em 1976.

Lançado em março de 1984, no apogeu da campanha das *Diretas Já*, o longa-metragem *Jango* alcançou bilheteria expressiva e, embora haja controvérsia quanto ao número de espectadores, ele é um dos recordistas de público para filmes do gênero documentário no país.¹ Além de um grande público, *Jango* provocou debates intensos e extensos na imprensa sobre a história e as memórias do golpe de 1964, sobre o governo João Goulart e sobre o ex-presidente Jango na época de seu lançamento.

*A cópia do documentário *Jango* analisada neste trabalho é de 2007, lançada em DVD. Sílvio Tendler afirmou por e-mail à autora que essa cópia é idêntica ao filme lançado em 1984.

¹ O diretor Sílvio Tendler afirma que *Jango* alcançou um milhão de espectadores, mas há controvérsia sobre esse número. O próprio Tendler disse ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 2013, que a Ancine (Agência Nacional de Cinema) contabilizou quinhentos mil espectadores para o documentário. O diretor contesta a informação, pois, segundo ele, os dados não abrangem o público das exhibições de *Jango* em espaços alternativos como cineclubes, sindicatos, museus, universidades etc. De fato, a lista da Ancine contabiliza apenas a bilheteria das salas de cinema convencionais. Elaborada a partir do “Boletim n. 6 da Divisão de Estatísticas da Embrafilme, datado de 07 de abril de 1987, que possui dados consolidados de todas as estreias nacionais entre janeiro de 1970 e dezembro de 1986” e do Relatório de Atividades do Concine de 1988 e 1989 (1º semestre), a lista da Ancine, a qual se refere Sílvio Tendler, se intitula: *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores – 1970 a 2015*. Nessa lista constam 486 filmes brasileiros e não há distinção de gêneros cinematográficos. Dois filmes de Sílvio Tendler estão presentes nessa listagem: *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (1981), na 110ª posição, com um público de 1.892.117 espectadores; e *Jango* (1984), no 424º lugar, com 558.313 espectadores. O documentário *Os Anos JK* (Sílvio Tendler, 1980) que, segundo o cineasta, teria alcançado 800 mil espectadores, não consta na lista. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105_0.pdf> Acesso em 15/10/2016. Cf. Entrevista de Sílvio Tendler a Eleonora de Lucena. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1255947-filme-de-silvio-tendler-relembra-golpe-que-derrubou-joao-goulart-ha-50-anos.shtml>> Acesso em: 13/07/2013. Em sua biografia, no site da Caliban, consta que Sílvio Tendler “possui as três maiores bilheterias do documentário brasileiro” com *Jango* (1984), *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (1981) e *Os Anos JK* (1980). Disponível em: <<http://caliban.com.br/biografia/>> Acesso em: 10 out. 2016.

Esta dissertação propõe um olhar sobre o documentário *Jango* (Silvio Tendler, 1984) como instrumento de luta política contra o regime militar na primeira metade dos anos 1980. O argumento que permeia esta análise é que *Jango* (1984) se constituiu, a partir de seus processos de produção e de recepção, em uma frente de luta democrática contra o regime militar, podendo, assim, ser considerado um produto do frentismo cultural que pautou ações e criações de diversos intelectuais e artistas, ao longo das décadas de 1960 e 1970, como estratégia de combate e de denúncia contra a ditadura.

O projeto de um filme sobre “Os anos João Goulart”, primeiro nome referente ao documentário *Jango* (1984) encontrado na imprensa, nasceu de um desejo acalentado por seu diretor, mas que só se tornou possível quando grupos sociais distintos o apoiaram. *Jango* foi o resultado de uma união de interesses que, apesar de aparentemente diferenciados, convergiram para a realização de um filme que, em última instância, tinha como objetivo confrontar a ditadura. A família Goulart, uma das patrocinadoras do projeto, desejava homenagear João Goulart e, através do filme, resgatar a memória da trajetória política do ex-presidente do ostracismo em que se encontrava. Ex-correligionários do antigo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), inseridos no contexto da nova reorganização político-partidária do início dos anos 1980, viram no projeto do documentário a possibilidade de resgate das memórias das lutas sociais dos anos 1960 e do fortalecimento da identidade de suas próprias trajetórias políticas. Pesquisadores acadêmicos colaboraram com a pesquisa histórica efetuada para a realização de *Jango* e assumiram posicionamentos públicos na imprensa em favor do documentário. Veículos da grande imprensa, especialmente os jornais diários *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, e a revista semanal *Veja*, viram no filme uma pauta “quente”, explosiva, em perfeita consonância com o clima ascendente de mobilizações cada vez maiores da campanha das Diretas Já.

O argumento de que *Jango* pode ser compreendido como um produto do frentismo cultural – talvez um dos últimos projetos culturais nesse sentido antes do advento da Nova República, que marca o início do primeiro governo civil (José Sarney) após 21 anos de ditadura militar – não se refere apenas aos esforços reunidos para a realização e para a promoção do filme, mas diz respeito também à representação do

frentismo em suas imagens e sons, como colocado por Marcos Napolitano, em seu artigo sobre o documentário.

O filme intui que a recuperação de Jango, sob o signo da comunhão política antiautoritária, democrática e nacionalista, seria um caminho para superar a possível fragmentação das oposições, ainda que o elã cívico das Diretas Já sugerisse uma eventual convergência (NAPOLITANO, 2012, p.174).

Jango, o filme, e Jango, o presidente deposto pelo golpe militar tal como representado no filme, indicariam, como “projeto político”, a necessidade de união da oposição na luta contra o regime militar, já que um dos efeitos nefastos da volta do pluripartidarismo chancelada pelo regime militar foi a fragmentação das forças de oposição à ditadura. Para Napolitano, o documentário *Jango*, visto como “projeto político”, propunha, nos anos 1980, a recuperação do “projeto de *frente de oposição* ao regime, esboçado pela aliança história entre liberais e comunistas a partir de 1968” (2012, p.174).

A formação de frentes como estratégia de luta para a realização de ideais revolucionários socialistas e, após 1964, de combate à ditadura militar foi recomendada de modo recorrente pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970. Nos anos 1950 e 1960, a frente proposta pelo PCB visava à união de vários grupos sociais para juntos se empenharem na luta pela vitória do projeto socialista contra os grandes latifundiários brasileiros e os grandes capitalistas submissos ao inimigo maior: o imperialismo estadunidense.² Para isso a soma de esforços era necessária, e não apenas de setores, mas de indivíduos comprometidos com as transformações sociais almejadas. A revolução então preconizada pelo PCB era anti-imperialista, antifeudal, nacionalista e democrática. Após o golpe de 1964, o PCB se posicionou contra o novo regime definindo “o caráter da ditadura” como “antinacional, antidemocrática, entreguista,

² Desde a formulação do programa de 1954, o PCB convocava uma ampla aliança não apenas de camponeses e operários, mas também de “[...] intelectuais, cientistas, escritores, artistas, técnicos, professores, pessoas de todas as profissões liberais [...] os empregados no comércio, nos escritórios e nos bancos, os funcionários públicos, as pessoas que trabalham por conta própria, os sacerdotes ligados ao povo, bem como os soldados, marinheiros, cabos, sargentos e oficiais das forças armadas [...] artesãos e pequenos e médios industriais e comerciantes [...]” A argamassa que uniria todos esses setores, como grupos ou como indivíduos, seria o sofrimento e a indignação sentidos diante da situação de espoliação das riquezas do Brasil pelo domínio do imperialismo norte-americano e pelo “governo de grandes latifundiários e grandes capitalistas”. Cf. Programa do Partido Comunista do Brasil (1954).

reacionária” (NAPOLITANO, 2013, p.317). Na lógica da luta por etapas para se alcançar o socialismo, o primeiro inimigo a ser vencido passou a ser o regime militar.

Diversos autores concordam que a cultura política comunista permeou grande parte do campo artístico-intelectual brasileiro, a partir de meados da década de 1950 até o final dos anos 1970. Durante esse tempo, representações frentistas no campo artístico, capitaneadas por intelectuais e artistas vinculados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), floresceram de modo sazonal. Nos anos 1950 e 1960, foram mais frequentes peças teatrais e filmes que propunham, em suas dramaturgias e roteiros, tramas que expressavam a necessidade de união entre personagens de classes sociais e ideologias distintas, para juntos, potencializarem sua força de luta para transformar a realidade (CARDENUTO, 2014, p.146). A partir da segunda metade da década de 1970, o frentismo no campo das artes retornou, após um hiato marcado pelo recrudescimento da repressão militar sobre o movimento estudantil e sobre o campo artístico e cultural, após a decretação do AI-5. A partir de 1974, o ressurgimento das representações frentistas no cinema e no teatro foi marcado por um viés que acentuava a união entre personagens como forma de luta de resistência contra forças de opressão (CARDENUTO, 2014, p.153). Há nesse período, segundo Reinaldo Cardenuto (2014, p.153), o desenvolvimento de uma perspectiva frentista voltada para a luta democrática.

Os anos 1980 marcariam, entretanto, um período de ruptura em relação ao modelo de arte engajada das décadas anteriores. Segundo Marcos Napolitano (2014, p. 54), a reforma política de 1979 e a nova realidade político-partidária acabariam por proliferar dissensos no campo das esquerdas que se refletiriam no campo artístico cultural.

[...] o nacional-popular, pedra de toque da ação cultural do Partido [PCB] desde os anos 1950, o realismo como linguagem fundamental da arte e o intelectual como formulador e mediador do idioma cultural comum da aliança de classes passaram por uma profunda crítica da nova esquerda intelectual petista. [...] Esses elementos passaram a ser vistos como armadilhas ideológicas que conduziram ao desastre de 1964, ao reforço do conservadorismo estético e político e à fácil assimilação da arte engajada dos comunistas pela indústria cultural brasileira (Chauí, 1980). O que o golpe militar tentou, mas não conseguiu, ou seja, esvaziar a influência do PCB na cultura e na política brasileira, a errática transição democrática acabou logrando (NAPOLITANO, 2014a, p. 54).

Diante do que foi colocado, como compreender o documentário *Jango* (1984) no contexto cultural, artístico e político da primeira metade da década de 1980 como um produto do frentismo cultural? Talvez o frentismo no filme não possa ser visto como um produto conduzido diretamente pelas diretrizes do PCB. No entanto, o diretor Silvio Tendler, ao mirar sua lente para o passado, pretendia ressignificar *Jango* e as lutas sociais das esquerdas pecebista e trabalhista e, desse modo, talvez, criar uma peça de resistência, naquele momento, às críticas que eram dirigidas por setores da nova esquerda ao projeto nacional-reformista do governo Goulart. De todo modo, o projeto frentista do documentário *Jango* (1984) tinha como objetivo, no momento da transição, se colocar a favor da luta democrática para a derrubada definitiva da ditadura.

A análise da trajetória de Silvio Tendler, tema do capítulo 2, indica uma forte influência da cultura política comunista que transpassava o campo artístico-intelectual dos anos 1960, no Rio de Janeiro, sobre sua formação política e cultural. Sua formação em cinema se iniciou nos círculos cineclubistas, nas sessões da Cinemateca do MAM e do cine Paissandu. Nesses locais, as exhibições eram seguidas de debates que iam além dos filmes em questão e passavam a tratar de temas políticos e sociais. As discussões eram fortemente marcadas por visões anti-imperialistas e nacionalistas. Silvio Tendler, também, viveu no Chile da Unidade Popular. Na França, completou sua formação estudando história e cinema, e conviveu e trabalhou com dois cineastas expressivos do cinema militante mundial: Chris Marker e Joris Ivens.

Ao retornar ao Brasil, Tendler realizou seu primeiro documentário como diretor: *Os anos JK* (1980), um filme sobre o governo de Juscelino Kubitschek, no qual a democracia era vista como viável (MACHADO, 2007, p.336). É possível notar, no filme sobre JK, uma consonância com as formulações pecebistas do período acerca do valor da democracia e das alianças políticas necessárias para a derrubada da ditadura.³ Em *Os anos JK*, um dos temas centrais é a democracia. O documentário

³ Segundo Marcos Napolitano (2014b), ao longo da década de 1970, a “questão democrática” ganhou força nos debates pecebistas sobre a resistência frentista à ditadura. Entre os exilados políticos brasileiros, em Paris, formou-se uma corrente dentro do PCB, chamada de Eurocomunistas ou “renovadores”, que passou a propor uma renovação da linha de ação frentista em que a democracia política foi desvinculada do capitalismo, passando a ser tratada como um “valor universal”

sobre JK é um elogio ao ex-presidente Juscelino Kubitschek, mas procura destacar a sua forma de governar sob os valores democráticos, contornando o clima de instabilidade política do seu governo através do diálogo e dos princípios constitucionais, e não por meio da repressão.

Inicialmente, ainda como projeto, a proposta desta pesquisa era analisar, além de *Jango*, o documentário *Os anos JK* (1980) do mesmo diretor. Até agora, estudos mais verticais sobre *Os Anos JK* são praticamente inexistentes, embora o êxito desse documentário tenha favorecido, em muitos aspectos, a abertura de caminhos para a produção de *Jango*. A proposta inicial do projeto de pesquisa mostrou-se em parte acertada porque embora não seja possível abarcar o documentário sobre Juscelino Kubitschek do ponto de vista da crítica interna, devido à complexidade e a extensão do tema para os limites desta dissertação, não há como pensar a produção e a recepção da imprensa a *Jango* sem considerar a trajetória de *Os anos JK*, lançado quatro anos antes. *Os Anos JK* foi um grande ensaio para *Jango*. É nesse sentido que esse documentário, também, está presente nas páginas desta dissertação.

Os dois filmes são vistos como integrantes do que alguns autores chamam de “cinema da abertura”.⁴ Essa expressão, embora não formalmente conceituada, refere-se ao cinema produzido no Brasil durante o período de distensão da ditadura militar, cujo recorte temporal abrange parte do governo Ernesto Geisel (1974-1978) e os primeiros anos do governo João Batista Figueiredo (1979-1985).

(NAPOLITANO, 2014b, p. 53). Os debates sobre o novo papel que o Partido Comunista Brasileiro deveria assumir no processo de redemocratização defendiam “alianças políticas amplas” (Napolitano: 2014; p.45). No Brasil, o PCB passou a defender alianças com o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) no intuito de eleger quadros através do partido de oposição ao regime. Até certo ponto, segundo o historiador, houve uma convergência de propósitos entre a corrente “eurocomunista” e os pecebistas que permaneceram em solo brasileiro. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *No exílio, contra o isolamento: intelectuais comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. Estudos Avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 41-58, 2014a.

⁴ Ver Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988, p. 13). Os autores mencionem apenas *Os Anos JK* (1980), *Jango* (1984) e *Jânio a 24 quadros* (1981) como integrantes do “Cinema da Abertura”, mas é possível incluir nessa lista outros filmes como *Bye Bye Brasil* (1979), *O homem que virou suco* (1980), *Gaijin – os caminhos da liberdade* (1980), *Pixote – a lei do mais fraco* (1980), *Eles não usam black-tie* (1981), *Pra frente Brasil* (1983), *Memórias do Cárcere* (1983) e *Cabra Marcado para morrer* (1984). Para Ismail Xavier, o momento em que “o cinema brasileiro moderno entra no período da abertura política” é 1974/1979. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Editora Paz e Terra. São Paulo, 2001 (p. 35).

Assim como o Cinema da Retomada dos anos 1990 não pode ser considerado um movimento estético cinematográfico, mas um impulso de recuperação da produção do cinema no Brasil após o cenário de terra arrasada devido à extinção das instituições de cultura pelo governo Fernando Collor de Melo (MARZON, 2006, p. 11), assim, também, o cinema da abertura não representa um movimento, mas um momento. Um momento muito interessante do cinema brasileiro.

A partir dos anos 1978 e 1979, uma significativa safra de películas brasileiras ganhou as telas nacionais e internacionais, coincidindo com o momento político da revogação do AI-5 (1978) e da Lei da Anistia (1979). Naquele momento, durante a curta gestão do ministro da Justiça Petrônio Portella, entre março de 1979 e janeiro de 1980, houve um hiato de tolerância maior dentro da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), atestado por medidas que visavam amenizar a censura política a filmes e peças teatrais.⁵ Da nova safra de filmes desse período, vários arrebataram prêmios internacionais importantes, em escala comparável somente às premiações recebidas pelo cinema brasileiro nos anos 1960. O cruzamento dos títulos dos filmes produzidos e/ou distribuídos pela Embrafilme que constam na lista formulada pelo pesquisador André Piero Gatti (2007)⁶ com informações das fichas de catalogação da Cinemateca Brasileira⁷ confirmam a força da produção cinematográfica brasileira no início dos anos 1980: foram mais de trinta filmes brasileiros premiados internacionalmente no período de 1978 a 1985, sendo que algumas películas receberam mais de um prêmio.⁸

Além das premiações em festivais internacionais, outros indícios levam a crer que

⁵ Uma das principais medidas de distensão do aparato censório foi a regulamentação do Conselho Superior de Censura (CSC) que favoreceu a revisão de decisões de veto da DCDP a peças teatrais e filmes. Cf. SOUZA, Miliandre Garcia. "Ou vocês mudam ou acabam": aspectos da censura teatral. TOPOI, v. 11, n.21, jul-dez.2010, p.235-259. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v11n21/2237-101X-topoi-11-21-00235.pdf>> Acesso: 14 set. 2016.

⁶GATTI, André. Embrafilme: cinema brasileiro em ritmo de indústria. In: GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro* [recurso eletrônico] André Piero Gatti – São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>> Acesso em: 19 dez 2015.

⁷ As fichas de catalogação da Cinemateca Brasileira são detalhadas e permitem obter dados como gênero, formato, duração, ano de produção, data e local do lançamento, sinopse, ficha técnica completa, premiações etc. A busca se dá pelo título do filme na base de dados "Filmografia Brasileira" da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/>>. Acesso em fev. 2016

⁸ Ver: ANEXO A. A excelência artística idealizada em cada festival de cinema é uma construção dos seus organizadores e do júri, e pode obedecer a interesses de várias ordens, inclusive econômicos e políticos. No entanto, uma premiação no exterior contribui para ampliar o espaço do filme na mídia e chama a atenção do público, provocando a curiosidade de conferir o mérito da premiação.

estamos diante de um momento de certa efervescência criativa do cinema brasileiro, e, também, de conquista de espaços de exibição mais amplos tanto interna quanto externamente.⁹ A consulta aos periódicos da época revela certo entusiasmo com o “cinema nacional” por parte de alguns críticos.¹⁰ Dados estatísticos comprovam o apogeu do período. Com ou sem o apoio da Embrafilme, foram lançados, em 1979, 104 filmes brasileiros. A média de lançamentos nacionais, de 1971 a 1986, girou em torno de 84 filmes nacionais por ano. Em 1985, foram 108 filmes, e em 1986 e 1987, 107 filmes em cada ano.¹¹ O *market share* (a parcela dos ingressos vendidos) dos filmes brasileiros chegou a dominar mais de 30% do mercado de cinema entre 1980 e 1984. É o ápice de todo o período, desde 1971 até a extinção da Embrafilme, em 1990.¹² A partir de 1985 esses números começam a cair vertiginosamente. Paradoxalmente, a primeira metade da década de 1980 também representa o início de um processo que levará a Embrafilme a uma decadência sem volta. Em 1990, a estatal do cinema seria extinta por Fernando Collor de Mello, o primeiro presidente eleito pelo voto popular em 25 anos.¹³

Para Ismail Xavier (2001), o “cinema da abertura” não representa uma ruptura, mas um último momento do “cinema brasileiro moderno”, pois ainda traz filmes focados em questões nacionais, nas representações do popular e na busca por uma

⁹ Outros indícios são: a) Anúncios pagos pela Embrafilme, publicados na revista *Veja* e nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo*, ao longo dos anos 1981 e 1982, constando lista de filmes em produção e em exibição, como resultado do trabalho e do sucesso da empresa; b) Matéria de capa da revista *Veja* por ocasião do lançamento do filme *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981), produzido por Walter Clark e distribuído pela Embrafilme. A matéria apresenta tabela de comparação da bilheteria de filmes nacionais com filmes estrangeiros evidenciando que alguns filmes brasileiros haviam conseguido equivalência nos números de espectadores em relação aos *blockbusters* norte-americanos. O subtítulo da matéria traz a seguinte frase: “‘Eu Te Amo’, de Arnaldo Jabor, dispara como um sucesso estrondoso e anuncia que o cinema nacional está entrando em nova escala”. Ver: O rico cinema novo. Cf. *VEJA*, 29 de abril de 1981.

¹⁰ Para a presente pesquisa, foram consultados os seguintes periódicos: Revista *Veja* (período: 1979-1989); *O Globo* (período: 1979-1989); *Folha de S. Paulo* (1979-1989); *Jornal do Brasil* (1979-1989).

¹¹ Cf. SÁ-EARP, Fábio; SROULEVICH, Helena, 2009, p.2.

¹² *Ibidem*, p.3.

¹³ Nos periódicos analisados são recorrentes debates sobre o papel e o destino da Embrafilme e do cinema nacional, indicando que a estatal passava por um momento em que se fazia necessário rever seu modo de atuação. Algumas matérias parecem indicar que a estatal vivia momentos cíclicos de paralisia de investimentos em novos filmes. Foi encontrada uma matéria no jornal *O Globo* em que o deputado federal Dirceu Cardoso, sem partido, em discurso na Câmara dos Deputados acusou a Embrafilme de produzir filmes pornográficos, o que provocou edição especial no Caderno de Domingo do jornal sobre o papel e o futuro da estatal e do cinema brasileiro. O jovem cineasta Silvio Tendler, nessa época com 30 anos e em evidência por causa do sucesso do filme *Os Anos JK*, participou desse e de vários outros debates. Ver: MONTEIRO, José Carlos (Coordenação); ANGÉLICA, Joana; BERTOLA, Alexandra. Cinema Brasileiro – Além da polêmica, o desafio dos anos 80. *O Globo*, 05 out. 1980. Caderno de Domingo, p. 3.

identidade cultural brasileira. Xavier (2001) analisa duas décadas de cinema (1964/1984) e sua síntese merece destaque:

Vinte anos de cinema. Estética da fome. Tropicalismo. Estética do lixo. Emergência do experimental. Diálogo com a literatura e a história: conflito de vozes na composição de memória e identidade. O carnaval como interrogação, no filme experimental, e como espetáculo, no cinema de mercado. O cinema da abertura, o naturalismo, a militância, as alegorias da modernização (XAVIER, 2001, p.125).

Quanto ao documentário brasileiro, é quase certo dizer que esse gênero sofreu com restrições de financiamento e de garantias de espaços para exibição durante o regime militar. De um documentário vigoroso em curta e média metragem, produzido por cineastas do Cinema Novo, nos anos 1960, grande parte da produção de documentários brasileiros dos anos 1970 permaneceu restrita, através de leis e resoluções, ao papel de complemento a ser exibido antes de longas-metragens nas salas de exibição.¹⁴ Como pontuado por Leandro Tocantins (1978), a política cultural da Embrafilme para o documentário brasileiro era *roquetteana* e *maureana*, em alusão às atuações de Roquette Pinto e de Humberto Mauro no extinto Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).¹⁵ Essa mirada em um modelo do passado, que abortava o surgimento de um cinema documentário promissor em formato longo e médio, parece estar ligada, ao mesmo tempo, à importância dada pelo Cinema Novo à filmografia e à figura de Humberto Mauro, e à conveniência de proporcionar ao regime militar um controle mais efetivo sobre o gênero documentário. Gênero esse que, quando assume a forma do cinema direto, nos anos 1960, sai às ruas em busca do povo, entrevistando pessoas e buscando explicações para a não resistência à “revolução de 31 de março de 1964”.¹⁶

¹⁴ Foram localizados dois livros que se dedicam à situação do curta-metragem documental dos anos 1970: ALENCAR, Miriam. *O cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-Metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978; e CALDEIRA, Oswaldo; SANZ, Sérgio; CALDAS, Manfredo. *Contribuição à História do Curta Metragem Brasileiro*. Rio de Janeiro, 2004. As duas obras são ricas em informações sobre a legislação referente ao curta-metragem.

¹⁵ Cf. TOCANTINS, Leandro. Prefácio. In: ALENCAR, 1978, p. 17-24.

¹⁶ Jean-Claude Bernardet (1985, p.7) aponta os anos 1950 como a década em que o curta-metragem brasileiro, identificado com cinejornais, “filmes turísticos ou oficiais, números musicais, etc.” começa a deixar “a sala de espera do longa-metragem” para se tornar um cinema mais crítico dos “problemas da sociedade brasileira e da linguagem cinematográfica”. Nos anos 1960, “desponta um gênero cinematográfico” que Bernardet chama de “modelo sociológico”. Com o golpe de 1964, e posteriormente o AI-5, o “modelo sociológico” passará por transformações influenciadas pela política estatal do regime militar para o cinema, pela censura e por novos questionamentos acerca do “papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as esquerdas, do aparecimento das ‘minorias’” (BERNARDET, 1985, p.8). O autor procura analisar, através de filmes representativos do

Para situar *Os Anos JK* e *Jango* no *Cinema da Abertura*, a pesquisa nos periódicos e o texto de Ismail Xavier (2001) forneceram uma resposta. É possível compreender melhor os dois filmes de Silvio Tendler relacionando-os a documentários produzidos no mesmo período e que compartilham temas e estéticas correspondentes.

Existe um pequeno grupo de documentários produzidos durante a ditadura, notado por alguns pesquisadores e composto pelos títulos: *O Mundo em que Getúlio Viveu* (Jorge Ileli, 1963-1976); *Getúlio Vargas* (Ana Carolina, 1974); *Revolução de Trinta* (Silvio Back, 1980); *Os Anos JK – Uma Trajetória Política* (Silvio Tendler, 1980); *O Homem de Areia* (Vladimir Carvalho, 1981); *Jânio a 24 Quadros* (Luiz Alberto Pereira, 1982); *Jango – Como, quando e porque se depõe um Presidente* (Silvio Tendler, 1984); *O Evangelho Segundo Teotônio* (Vladimir Carvalho, 1984).¹⁷

Além do recorte temporal e político do contexto de produção, existem semelhanças estéticas e temáticas que unem esses documentários. Todos eles, por exemplo, apresentam versões, do ponto de vista de seus realizadores, de acontecimentos e personalidades da história política brasileira. Uma visão de conjunto sobre esses filmes foi apontada por Ismail Xavier (2001, p.98) como aquela que representa o tipo de produção em longa metragem documental que ganhou maior visibilidade no cinema brasileiro a partir de 1974, ano do lançamento de *Getúlio Vargas* (Ana Carolina). Como contraponto a essa visão, vários autores mencionam que a maioria dos documentários, ao longo dos anos 1970, era realizada no formato curta-metragem.¹⁸

A percepção de que alguns desses documentários de longa metragem podem ser

“modelo sociológico” dos anos 60 e também de curtas metragens dos anos 1970, “as contradições mais fecundas” da crise de transformação pelo qual passou o documentário no período. Os documentários dos anos 1960 analisados por Bernardet são: *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965); *Indústria* (Ana Carolina Teixeira Soares, 1968); *Lavrador* (Paulo Rufino, 1968); *Liberdade de Imprensa* (João Batista de Andrade, 1967); *Maioria Absoluta* (Leon Hirzman, 1964-66); *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1966); *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965); *O velho e o novo* (Otto Maria Carpeaux, 1966); *Viva Cariri* (Geraldo Sarno, 1969). Cf. BERNARDET, Jean-Claude, 1985.

¹⁷ É possível assistir a alguns desses filmes no portal Youtube: *Getúlio Vargas* (Ana Carolina, 1974), *Os Anos JK* e *Jango* (Silvio Tendler, 1980; 1984) e *O Homem de Areia* (Vladimir Carvalho, 1981). O filme de Silvio Back, *Revolução de 30*, foi encontrado sem o áudio narrativo, por questões de direitos autorais. *O Mundo em que Getúlio Viveu* (Jorge Ileli, 1976) e *Jânio a 24 Quadros* (Luiz Alberto Pereira, 1982) não foram localizados no portal Youtube.

¹⁸ Miriam Alencar (1978); Jean-Claude Bernardet (1979); Ismail Xavier (2001); Fernão Ramos (2004).

vistos como filmes que compartilham estilos e propostas filmicas semelhantes é claramente observada na análise da recepção aos filmes por parte dos periódicos da grande imprensa. Por ocasião do lançamento de *Getúlio Vargas* (Ana Carolina, 1974), alguns críticos do *Jornal do Brasil* e da *Folha de S. Paulo* se referiram ao filme de Jorge Ileri (*O mundo em que Getúlio viveu*) como um documentário censurado que merecia a revisão dos critérios que o condenaram ao ostracismo. O filme de Ileri seria lançado em 1976. Seguindo essa lógica, em 1980, com o lançamento de *Os Anos JK – Uma Trajetória Política*, críticos de cinema também relacionaram o documentário de Sílvio Tendler aos filmes de Ana Carolina e de Jorge Ileri. Esse movimento pode ser observado em matérias sobre esses documentários de memória política. Críticos e jornalistas sempre se referem aos outros filmes em seus textos, comparando-os. A ideia de que esses documentários se correspondem é dada pela recepção da imprensa, através da crítica especializada. Nessas comparações é interessante notar que, a partir de 1980, os filmes de Sílvio Tendler passam a ocupar uma posição central. É em relação a *Os Anos JK* e a *Jango* que alguns documentários anteriores e posteriores são comparados. Alguns desses documentários foram exibidos em conjunto, em mostras de cinema ao longo da década de 1980.¹⁹

Esses documentários de longa metragem que, a princípio, poderiam ser chamados de documentários de memória política nacional percorrem a história republicana brasileira desde os anos 1930, passando pelos dois governos de Getúlio Vargas, pelo período democrático (1946 – 1964) e pela ditadura militar até a transição para o regime democrático nos anos 1980. São narrativas audiovisuais sobre a memória política nacional, através de cinebiografias de ex-presidentes e personalidades políticas de expressão nacional,²⁰ com amplo uso de imagens de arquivo (fotografias, documentos, notícias em periódicos, imagens de cinejornais e de outros filmes etc.), entrevistas, narração em voz *over*²¹ e trilha sonora que intercala

¹⁹ Em 1989, por exemplo, vamos encontrar os filmes *Getúlio Vargas*, *Os Anos JK*, *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* em uma mostra no Rio de Janeiro intitulada “Escolha seu presidente”. Ver: Mostra Escolha seu Presidente. *Jornal do Brasil*, 01 nov. 1989, Caderno B, p.4.

²⁰ Getúlio Vargas; Juscelino Kubitschek; Jânio Quadros; João Goulart; Tancredo Neves; José Américo de Almeida; Teotônio Vilela.

²¹ Referência à Teoria da Voz. Segundo Bill Nichols (2010), parte da análise de filmes documentários consiste em compreender como os cineastas constituem a voz, ou as vozes, que falam nos filmes. A voz *over* é também chamada de a voz de Deus, pois é uma voz que conduz a leitura das imagens para o espectador. O agente da voz, o locutor, não aparece. Podemos escutá-lo, mas nunca vê-lo. Cf.

músicas de época com outras compostas especialmente para os filmes. São os chamados *filmes de compilação* ou *cinema de colagem*: documentários que se apoiam na reutilização de imagens e documentos produzidos em outros contextos para construir uma nova narrativa audiovisual, conferindo novos sentidos e recortes às imagens originais.²² Os documentários históricos de compilação acenderam na imprensa, à época, debates sobre as imagens do nosso passado, sobre a necessidade da preservação de nossos acervos imagéticos e sobre a importância de se “resgatar” a história política recente do país através do cinema.

Algumas perguntas surgem em relação a esse grupo de filmes: por que os cineastas elegeram o *cinema de colagem* para realizarem seus documentários? Seria mais barato? Influência do documentário histórico que se fazia na época em outros países?²³ E como pensar esses documentários do ponto de vista político no contexto brasileiro da distensão política?

De todos os documentários citados, *Jango* (1984) foi aquele que atingiu maior público e provocou mais debates na imprensa, embora seguido de perto por *Os Anos JK*. É preciso dizer que Silvio Tendler foi considerado pela imprensa, à época, um renovador do gênero documentário de compilação no Brasil. Por apresentarem uma linguagem mais analítica, que deixava transparecer um grande esforço de pesquisa histórica e imagética, e mesmo didática, com o claro objetivo de alcançar o maior público possível, os dois primeiros documentários de Silvio Tendler foram saudados na imprensa como filmes de alta qualidade cinematográfica.

A análise de *Jango* (1984), proposta nesta dissertação, visa a apresentar um

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

²² Cf. BRAGA, Adriana, 2012, p. 280-292.

²³ Erik Barnouw (1993) aponta que nos anos 1970 e nos 1980, filmes de compilação ganharam um novo impulso e uma nova estética. No contexto norte-americano, por exemplo, documentaristas passaram a ter acesso aos grandes acervos de noticiários produzidos pelos estúdios de cinema *Universal*, *Fox* e *MGM*, que doaram suas coleções para o Arquivo Nacional dos Estados Unidos e para as universidades da Carolina do Sul e da Califórnia, respectivamente. Com o advento da TV a cabo e do videocassete nos anos 1980 e 1990, grandes redes americanas de televisão enxergaram em seus próprios acervos uma fonte de renda extra, além de material para produções próprias. A nova estética dos filmes de compilação passou a incorporar depoimentos de testemunhas que participaram dos eventos narrados, ora buscando construir narrativas audiovisuais revisionistas, ora lançando luz sobre eventos pouco estudados, deixando em segundo plano ou abandonando a voz *over*, a narração em *off*. Ver: BARNOUW, Erik, 1993. p. 317-322.

panorama da trajetória do filme a partir de duas esferas - a produção e a recepção. O percurso correspondente abrange desde a concepção do projeto até a carreira do documentário no circuito de cinema das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

A presente proposta de análise do documentário *Jango* se inspira na delimitação do tema-objeto de pesquisa proposta por Miriam Hermeto (2010) em sua tese de doutoramento intitulada “*Olha a gota que falta*”: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Nesse trabalho, a historiadora apresenta um estudo vertical das “modalidades de execução e circulação” do texto teatral *Gota D’Água* (Chico Buarque e Paulo Pontes), a partir de “três escalas de observação do evento”: o livro, o espetáculo teatral e o disco. Abarcando um extenso conjunto de fontes, Hermeto apresenta uma análise minuciosa e abrangente do evento *Gota D’Água*, inovando ao buscar perscrutar a recepção ao texto, em seus diferentes formatos de execução, através de traços de memórias de consumidores das modalidades de circulação e das “redes de conexões que sobre elas, e com elas, se estabeleceram na sociedade”. Assim, Hermeto (2010, p.41) analisa “o livro e a leitura”; “o espetáculo teatral e a assistência”; e “o disco e a audição”.

Sob essa inspiração, busca-se, nesta pesquisa, abordar em escala mais reduzida os processos de produção e recepção do documentário *Jango*. A esfera da produção é compreendida como o processo de realização do documentário, desde a gestação do projeto inicial, passando pelo patrocínio, pela pesquisa imagética e histórica, pelo veto da censura até o lançamento para o grande público. A esfera da recepção refere-se especificamente aos debates provocados pelo documentário e publicados na grande imprensa, assim como a análise do apoio e espaços concedidos a *Jango* por alguns veículos.

Nesta pesquisa, produção e recepção são tratadas como esferas separadas por uma questão didática. Muitas informações sobre o processo de produção são expostas na recepção, através da crítica especializada e das entrevistas concedidas pelo diretor. O processo de censura ao filme que, a rigor, é uma forma de recepção, é analisado como parte do processo de produção, pois o breve veto do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Rio de Janeiro (SCDP-RJ) foi um obstáculo a ser vencido para que o documentário chegasse ao grande público. *Jango* foi vetado pela

Censura e o engajamento de jornalistas na liberação do filme é um exemplo de como as etapas da produção estão ligadas à recepção. A estratégia de lançamento do filme é outro item da produção que não pode ser pensado sem o apoio da imprensa. Ao se propor uma pesquisa sobre a produção e a recepção do documentário *Jango* (1984) à luz da pesquisa nos periódicos, tem-se a consciência de que a análise se situa no trânsito entre as duas esferas.

O conjunto de fontes consultadas para este trabalho pode ser dividido em cinco blocos principais: 1. bibliografia existente sobre o documentário *Jango* (1984), em forma de artigos e dissertações; 2. entrevistas concedidas pelo diretor Silvio Tendler a periódicos, a canais da internet e a pesquisadores da sua filmografia. O depoimento do diretor nos Extras do DVD *Jango* (2007) também será considerado, além de uma entrevista concedida à autora para este trabalho; 3. o processo de Censura ao filme; 4. a publicação em livro do roteiro/texto do documentário; 5. quatro periódicos da grande imprensa: a revista semanal *Veja* e os jornais diários *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*, tomados no período entre 1979 e 1989.

Na introdução de cada capítulo desta dissertação, as fontes específicas utilizadas em cada seção serão detalhadas, problematizadas e contextualizadas.

O primeiro capítulo é destinado à apresentação de algumas interpretações atuais, produzidas no âmbito acadêmico, sobre o documentário *Jango*. Dada a impossibilidade de se abarcar todos os autores, opta-se por dar um destaque maior às visões de historiadores especialistas no período retratado no documentário. A apresentação de tais interpretações tem por objetivo compreender como o filme vem permanecendo na pauta dos debates atualizados sobre o golpe e sobre o ex-presidente João Goulart.

No segundo capítulo, busca-se traçar um diálogo com a pesquisa de Márcia Paterman Brookey (2010), referência importante para pesquisadores que manifestam interesse pela filmografia do diretor. Em sua pesquisa, Brookey apresenta a trajetória de vida e formação do cineasta Silvio Tendler até a realização do primeiro documentário *Os anos JK* (1980). No diálogo proposto por este trabalho, procurou-se ampliar a compreensão do campo cinematográfico frequentado por

Silvio Tendler no Rio de Janeiro dos anos 1960, destacando-se a prevalência da cultura política comunista nos meios cinematográficos naquele período. Procurou-se ampliar, também, a partir dos relatos de Tendler a Brookey, as vivências do cineasta no Chile e na França, de 1970 a 1976.

O capítulo três destina-se à análise da esfera da produção do documentário *Jango* (1984) a partir dos seguintes tópicos: financiamento/patrocínio; pesquisa imagética; redes de sociabilidade de pesquisa histórica para o documentário; veto da Censura ao filme; e estratégia de lançamento para o grande público. Sobre o patrocínio, procura-se identificar os patrocinadores e seus interesses ao financiarem o filme. Na seção que abarca a pesquisa histórica e imagética, a intenção foi identificar as origens de algumas sequências de *Jango* e compreender como Silvio Tendler teceu uma rede de sociabilidade com pesquisadores acadêmicos para a realização do documentário. A seção sobre o veto da Censura ao filme analisa o processo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). E a estratégia de lançamento procura problematizar a vinculação estreita entre o filme e a campanha das Diretas Já.

O quarto capítulo trata da recepção da grande imprensa aos filmes *Os Anos JK* (1980) e *Jango* (1984) por alguns veículos da grande imprensa. Foram analisados os periódicos *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Veja*, *O Globo*, no período de 1979 a 1989, pois a produção/recepção do segundo documentário está relacionada à atenção dada ao primeiro filme de Silvio Tendler.

Na esfera da recepção, a imprensa é problematizada como fonte, num primeiro momento, e procura-se identificar o nível de apoio que cada periódico concedeu à campanha das Diretas Já. No segundo momento, a análise busca identificar os debates e visões recorrentes que pautaram a recepção da grande imprensa ao documentário *Jango*. Como veremos, a imprensa teve um papel fundamental no sucesso alcançado pelo filme junto ao público. Destaca-se a atuação da *Folha de S. Paulo* na cobertura de *Jango* (1984) em consonância com o apoio dado pelo jornal paulistano à campanha das Diretas Já.

Nos periódicos, em geral, é possível perceber que prevaleceu na recepção um

debate favorável sobre a elucidação da história do país no que se refere ao golpe de 1964, e que a figura de João Goulart e de seu governo permaneceram polêmicos, enquanto o diretor Silvio Tendler perseverou na defesa (ética) das realizações e da trajetória do ex-presidente.

Espera-se, com este trabalho, contribuir para os estudos sobre o documentário *Jango* (Silvio Tendler, 1984) e para a compreensão sobre o impacto e o papel político que ele representou nos anos 1980.

CAPÍTULO 1

JANGO (1984/2007) NA LITERATURA ACADÊMICA

O objetivo deste capítulo é apresentar um panorama de como o documentário *Jango* (Silvio Tendler, 1984) vem sendo analisado à luz dos avanços nas pesquisas sobre o período democrático de 1946 a 1964, sobre o golpe de 1964 e sobre a trajetória política de João Goulart. Embora o principal corpo desta dissertação analise as esferas da produção e da recepção, abordando o documentário nos anos 1980, optou-se por apresentar, em primeiro lugar, uma reflexão sobre as interpretações do filme no tempo presente por alguns motivos. As questões que nortearam essa reflexão foram: *Jango* continua atual apesar de todos os avanços nas pesquisas sobre o golpe de 1964, sobre a ditadura e sobre o ex-presidente? Como *Jango* (1984) permanece atualizado através dessas interpretações? Em que medida as interpretações atuais se diferenciam das visões dos anos 1980? Como *Jango* envelheceu ao longo desses anos?

Desde seu lançamento, há mais de trinta anos, o interesse dos meios acadêmicos por *Jango* (1984) renovou-se a partir do início deste século. Os debates sobre os 40 anos do Golpe, realizados em 2004, assim como o aniversário de 30 anos da morte de João Goulart, em 2006, talvez tenham sido as efemérides que influenciaram o renovado interesse dos pesquisadores pelo filme. Em 2014, o marco dos 50 anos do golpe de 1964 pode também ser considerado um momento que contribuiu para atrair novos olhares para o documentário. De um modo geral, devemos considerar como um cenário estimulante da curiosidade sobre *Jango* os grandes avanços das pesquisas em diversas áreas sobre a ditadura militar e o contínuo desenvolvimento de trabalhos de historiadores sobre o cinema brasileiro, desde meados dos anos 1990.

Nos últimos quinze anos, a atenção recebida pelo documentário *Jango* por autores das áreas de História e Comunicação Social foi traduzida em artigos e dissertações. Embora *Jango* (1984) apareça citado em muitos e variados textos, os principais autores de artigos sobre o documentário, ou que o mencionam em textos sobre

assuntos correlatos, por ordem cronológica de publicação, são: Jean Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988), Jorge Ferreira (2001; 2011), Alfredo Dias D'Almeida (2006), Charles Sidarta Machado Domingos (2011), Lucília de Almeida Neves Delgado (2011), Vera Chaia (2011) e Marcos Napolitano (2012).

Até o momento, sete dissertações de mestrado foram localizadas e, embora cinco delas não versem exclusivamente sobre *Jango*, o documentário ocupa lugares destacados nessas pesquisas, ora constituindo um contraponto como um dos objetos na análise, ora integrando estudos de painéis filmográficos mais amplos. Nesse caso, os principais autores são: Márcia Paterman Brookey (2008; 2010), Gabriel Filgueira Marinho (2011), Fábio Osmar de Oliveira Maciel (2011), Rose Mara Vidal de Souza (2011) Caroline Gomes Leme (2013), Paula Otero dos Santos (2015) e Danilo Fantinel (2015).

Dada a impossibilidade de realizar uma ampla revisão bibliográfica que englobe todos os autores, devido aos diferentes enfoques teórico-metodológicos que permeiam algumas análises, o que, em alguns casos, impossibilita o recorte sob o risco de tirá-lo do seu contexto referencial, opta-se neste trabalho por análises vinculadas a uma visão histórica do documentário. Visões vinculadas a questões formais e estéticas que buscam analisar o filme ou partes dele a partir da sua estrutura cinematográfica serão incorporadas ao longo do trabalho quando se fizer necessário.

Após trinta anos desde o seu lançamento, chama a atenção como historiadores especialistas no período retratado e no personagem título se referem a *Jango* (1984). Nos artigos de Jorge Ferreira, Lucília de Almeida Neves Delgado e Marcos Napolitano, por exemplo, a crítica é acompanhada por certa admiração ao documentário. Para Jorge Ferreira (2001, p.164), “Jango é um filme muito bom”, “excelente”, e “Silvio Tendler realizou um belo e competente trabalho de reconstituição histórica, infundindo-lhe emoção”. Para Lúcia de Almeida Neves Delgado (2011, p.1), o documentário “apresenta inquestionável valor histórico”. Para Marcos Napolitano (2012, p.151), *Jango*, embora apresente lacunas em seu discurso histórico audiovisual, é um “documentário marcante”, “impactante”

[...] e um dos exemplos mais instigantes não apenas de como a história pode servir como matéria no cinema, mas, sobretudo, como o cinema pode intervir na história, com os diversos graus de complexidade e contradição que essa relação encerra (NAPOLITANO, 2012, p. 151).

O historiador Jorge Ferreira (2001) também aponta lacunas no filme, principalmente referentes às transformações internas pelas quais passou o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), partido do presidente João Goulart, entre a segunda metade da década de 1950 e a primeira dos anos 1960. Citando pesquisa de Maria Celina D´Araújo (1996)²⁴, Jorge Ferreira aponta que o PTB, nos anos 1950,

[...] firmou suas posições no movimento sindical, aliando-se aos comunistas; aproximou-se de setores do Exército após o golpe preventivo do marechal Lott, com a fundação da Frente de Novembro, organizada por militares, sindicalistas, comunistas e dirigentes petebistas; formou grupos parlamentares comprometidos com as reformas, como o Grupo Compacto; optou pela estratégia da ação direta, com a mobilização de estudantes, trabalhadores e populares; e, embora participando do governo Kubitschek, surgiu também como partido de oposição (FERREIRA, 2001, p. 165).

Como presidente do PTB, João Goulart, segundo Ferreira (2001, p. 169), “foi a figura central” na “transição organizativa, programática e ideológica” do partido, após o suicídio de Getúlio Vargas. Em busca de uma identidade política própria e de uma redefinição programática, o PTB, sob a liderança de João Goulart, lançou, no final da década de 1950, um programa nacionalista de reformas sociais e econômicas:

O presidente do PTB, nesse momento, surgiu no cenário político como o representante de uma geração que, identificada com os valores defendidos pelas esquerdas – a exemplo de socialistas, trabalhistas e comunistas -, se preocupava com a pobreza da população e a ampliação de seus direitos políticos (FERREIRA, 2001, p.166).

Nesse sentido, Jorge Ferreira (2001, p. 166) afirma que Silvio Tendler “foi muito feliz em construir um documentário que resgatou um país imerso em um clima político e cultural que apontava para a necessidade de reformas econômicas e sociais”. O historiador frisa que, quando João Goulart assumiu a presidência da República, após a renúncia de Jânio Quadros, “o movimento sindical e o PTB não eram os mesmos da época em que ele fora ministro do Trabalho, em 1953” (FERREIRA, 2001, p. 169). Os novos tempos eram de radicalização. Na primeira metade dos anos 1960, o PTB começou a crescer e a incomodar os setores conservadores que, por sua vez,

²⁴ D´ARAÚJO, Maria Celina. *Sindicatos, carisma e poder*. O PTB de 1945-65. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

viram sua estabilidade e espaços políticos tradicionais ameaçados. Nas eleições legislativas de 1962, o partido “passou de 66 para 116 deputados” (FERREIRA, 2001, p. 168). Embora os trabalhistas estivessem colhendo frutos eleitorais significativos, João Goulart, como presidente da República e do PTB, não desfrutava mais da mesma influência e autoridade junto ao movimento sindicalista e ao próprio partido. Na primeira metade dos anos 1960, “o movimento sindical, sob influência crescente do PCB e da esquerda do PTB, unificou-se sob a sigla do CGT” (FERREIRA, 2001, p.169) e, sob o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), greves gerais e grandes manifestações foram frequentes durante o governo Goulart. Com grande autonomia, o movimento sindical mobilizava-se em favor das reformas e “radicalizava seu discurso e sua estratégia política” (FERREIRA, 2001, p. 168). Citando pesquisa de Lucília de Almeida Neves Delgado (1989)²⁵, Jorge Ferreira (2001, p. 169) lembra que, desde fins dos anos 1950, os militantes do PTB “eram, na sua maioria, adeptos de um reformismo socializante”. Embora o programa de reformas do presidente João Goulart contasse com grande apoio de “diversos grupos nacionalistas e de esquerda”,

[...] as correntes reformistas insistiam, sobretudo, na questão da reforma agrária que, se não contasse com o aval do Congresso, argumentavam, seria implementada por vias extralegis. A Frente de Mobilização Popular, liderada por Leonel Brizola, exigia que o presidente fechasse o Congresso para viabilizar as reformas (FERREIRA, 2001, p. 169).

Desse modo, o governo João Goulart “equilibrava-se em bases políticas bastante frágeis”, pois de um lado estavam “o movimento sindical, os grupos nacionalistas, o PTB” clamando pelas reformas de base, e no lado oposto estavam os setores conservadores do Congresso, avessos às reformas: o Partido Social Democrático (PSD) e a União Democrática Nacional (UDN) (FERREIRA, 2001, p. 169-170). Durante o ano de 1963, o presidente João Goulart “oscilou entre os dois grupos” (p. 170). Quando se aproximava dos setores das esquerdas, perdia “o apoio das lideranças do PSD que, paulatinamente, se aproximavam da UDN” (p. 170). Quando buscava o apoio do PSD no Congresso, os setores das esquerdas promoviam “comícios, passeatas e ameaças de greve geral” (FERREIRA, 2001, p. 170).

²⁵ DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *PTB: do getulismo ao reformismo (1945-1964)*. São Paulo: Marco Zero, 1989.

Jorge Ferreira afirma que, segundo depoimentos de pessoas que conviveram com João Goulart durante seu governo, o temperamento do presidente contribuiu para agravar a crise política:

Incapaz de uma atitude de cólera ou de vingança pessoal ou política, de índole pacífica e conciliatória, disposto à negociação, ao entendimento e ao diálogo, sua qualidade mais marcante, reafirmam os depoimentos, era a sua bondade. [...] Assim, diversos depoimentos enfatizam a bondade, a paciência e a perspectiva humanitária como traços característicos de sua personalidade. (FERREIRA, 2001, p. 171).

Embora algumas dessas qualidades de Jango estejam presentes no filme de Silvio Tendler, Jorge Ferreira conta que Hugo de Faria²⁶, figura próxima de João Goulart, não concordou com a representação do ex-presidente no documentário. Segundo Hugo de Faria, embora o filme fosse “bem feito”, o documentário apresentava “o dr. João Goulart mítico e não o dr. João Goulart humano” (FERREIRA, 2001, p. 171).

A principal discordância do historiador com a visão de Silvio Tendler, no entanto, se refere à tese da grande conspiração que permeia o documentário. Ao analisar as principais linhas de explicação para o golpe de 1964, Jorge Ferreira (2011) classifica o livro de Luís Alberto Moniz Bandeira – *O Governo João Goulart: As lutas sociais no Brasil (1961-1964)* - e o documentário *Jango* como representativos da

[...] tese que alude à Grande Conspiração, da aliança entre grupos sociais conservadores brasileiros – empresários, latifundiários, políticos reacionários, militares golpistas e da Igreja tradicionalista - com a CIA e com o departamento de Estado norte-americano (FERREIRA, 2011, p. 510).

Ferreira discorda da visão do diretor Silvio Tendler no que se refere à vitimização das esquerdas no documentário. Na história do golpe de 1964, segundo o

²⁶ Hugo de Araújo Faria (1915-1987). Um dos fundadores do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Foi funcionário do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, de 1935 a 1954. Em 1953, foi nomeado chefe de gabinete do ministro do Trabalho João Goulart. Em 1954, substituiu Goulart à frente da pasta do Trabalho como ministro interino. No primeiro ano do governo de João Goulart, foi subchefe e depois chefe do Gabinete Civil da Presidência da República. Em 1963, “foi nomeado diretor da Carteira de Redescostos e Mobilização Bancária do Banco do Brasil, vindo a participar de estudos sobre as reformas de base, a Lei de Remessas de Lucros e a integração econômico-social no Nordeste.” Após o golpe de 1964, foi demitido do serviço público. Em 1965, filiou-se ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Em 1979, com a Lei da Anistia, “teve restabelecido seu vínculo com o Ministério do Trabalho em junho de 1980.” [Fonte: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001]. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/hugo_faria> Acesso em: 20 mar. 2017.

historiador, “não há vítimas, não há inocentes”. A radicalização das esquerdas foi um fator que contribuiu para a tensão política no período pré-golpe. Ferreira (2001, p. 173) cita a pesquisa de Argelina Figueiredo (1993)²⁷ para quem, segundo o historiador, “a questão democrática não estava na agenda da direita e da esquerda”. A direita “sempre esteve disposta a romper com tais regras [democráticas], utilizando-as para defender seus interesses”, e a esquerda “lutava pelas reformas a qualquer preço, inclusive com o sacrifício da democracia”. Para Figueiredo (1993, p. 202 *apud* FERREIRA, 2001, p. 173), direita e esquerda “subscreviam a noção de governo democrático apenas no que servisse às suas conveniências. Nenhuma delas aceitava a incerteza inerente às regras democráticas” (FERREIRA, 2001, p. 170). As forças políticas polarizadas “negavam-se a pactos e compromissos, sobretudo com os rumos da reforma agrária” (FERREIRA, 2001, p. 174).

Ferreira concorda com Maria Celina D’Araújo quando esta afirma que o golpe militar foi contra o PTB:

A ruptura constitucional foi uma reação aos compromissos do PTB com as esquerdas no clima da Guerra Fria, as alianças que tentou com setores militares, a proposta de fazer dos trabalhadores o sustentáculo privilegiado do poder e a estratégia de atuar pela via da participação direta. Além disso, o PTB era o partido que estava no poder (FERREIRA, 2001, p. 173).

Após o golpe militar, o PTB sofreu uma perseguição política, com “grande repressão ao movimento sindical, com intervenções em inúmeras entidades, prisões e cerceamento das liberdades trabalhistas, como o direito de greve”, além das cassações de vários de seus parlamentares, até a extinção do partido pelo Ato Institucional n. 2 (FERREIRA, 2001, p. 174).

Para Jorge Ferreira (2001, p. 175), após o golpe, também, iniciou-se a urdidura de uma memória que passou a desqualificar “todas as lutas operárias, camponesas e populares pela utopia da justiça social” do período anterior a março de 1964. Pela construção de uma memória muito negativa de João Goulart, do seu governo e das lutas sociais que o marcaram, são vários os responsáveis, segundo o historiador:

²⁷ Argelina Cheibub Figueiredo, *Democracia ou Reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*, São Paulo: Paz e Terra, 1993.

Os militares e seus aliados civis passaram a afirmar que tudo antes de 1964 era corrupção, demagogia, caos econômico e subversão da ordem. Quase ao mesmo tempo, as esquerdas revolucionárias interpretaram o apoio dos trabalhadores e do movimento sindical ao presidente como peleguismo, paternalismo, desvio da linha justa e consciências desviadas dos seus “verdadeiros” e “reais” interesses. Para completar, finalmente, nós, professores universitários, oferecemos uma teoria “científica” a tudo isso: a do populismo (FERREIRA, 2001, p. 175).

“Execrado pela direita, desprezado pela esquerda e solenemente ignorado pela pesquisa universitária”, a figura de João Goulart foi, com o tempo, “ocultada, condenada ao esquecimento coletivo” (FERREIRA, 2001, p. 176). Diante desse cenário, o grande mérito do documentário *Jango*, na opinião de Ferreira, é o resgate da imagem do ex-presidente:

Assim, o cineasta, de maneira similar ao historiador, dirigiu o foco de sua lente para um personagem esquecido, apagado da memória da coletividade, banido da vida política e cultural do país, que deixou de existir – ou, pior, que não merece ser lembrado. O diretor lembrou que Goulart foi presidente da República e que a sociedade foi cúmplice no projeto de reformar o país (FERREIRA, 2001, p. 176).

No espaço de tempo que separou o golpe de 1964 do lançamento do documentário *Jango*, em 1984, o presidente João Goulart, como ator político de relevância histórica foi lembrado apenas uma vez, em 1977, no livro *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)*, de Moniz Bandeira (1977). O livro e o filme, então, teriam sido os dois momentos de lembrança positiva da figura de João Goulart no cenário público num espaço de vinte anos.

A historiadora Lucília de Almeida Neves Delgado (2011) aponta igualmente, na mesma direção de Jorge Ferreira, que o mérito principal do filme de Silvio Tendler sobre o ex-presidente João Goulart é a ruptura com o esquecimento da sua figura. Para ela, o documentário *Jango* “apresenta inquestionável valor histórico”, pois, além de ser “pioneiro registro audiovisual sobre a trajetória do ex-presidente” (p.1), pode servir como fonte para a pesquisa sobre a inserção de João Goulart na história brasileira. Delgado lembra a pouca expressividade da produção historiográfica sobre a trajetória política de Jango e, por isso, o documentário, ainda hoje, faz um contraponto “a um movimento que induziu o senso comum a incorporar interpretações que, além de omitirem realizações de João Goulart como político o desqualifica como pessoa e como homem público” (DELGADO, 2011, p. 2). Para

Delgado,

Jango foi um dos principais líderes trabalhistas do Brasil. Orientou, com indiscutível coerência, sua prática política por uma opção de consolidação renovada da herança varguista e pela adoção e apoio a iniciativas destinadas à ampliação da cidadania social e à defesa dos interesses econômicos nacionais. Seu mandato presidencial, contudo, foi marcado por forte efervescência e instabilidade política [...] (DELGADO, 2011, p. 3.).

Delgado (2011, p. 3) lembra que o governo João Goulart transcorreu sob a “égide da crise” em um contexto “marcado por inegável polarização política, nacional e internacional”. João Goulart, como “principal depositário da tradição trabalhista de Vargas também herdou seus opositores” os quais não lhe deram trégua, pois “Jango amalgamou ao trabalhismo varguista real preocupação com um reformismo social amplo e transformador da realidade” (DELGADO, 2011, p. 3).

A historiadora, em consonância com a visão de Ferreira, ressalta o crescimento das manifestações sociais em prol do reformismo social nos anos 1960, destacando as ações das ligas camponesas, do movimento estudantil e das organizações sindicais. Para ela,

Em uma conjuntura marcada pela guerra fria, o crescimento expressivo de manifestações organizadas por essas associações, reivindicando reformulações expressivas nas políticas públicas sociais e na relação governamental com os investidores estrangeiros, contribuiu para o adensamento de uma polarização política bastante peculiar àquele tempo de dicotomia internacional (DELGADO, 2011, p. 3).

Setores conservadores (“UDN, setores das forças armadas, igreja católica conservadora, proprietários rurais, a maior parte do empresariado nacional e investidores internacionais”), contrários à “efetivação de uma democracia social no Brasil” proposta por Goulart e apoiada pelos movimentos sociais reformistas e nacionalistas, se uniram “em forte atuação desestabilizadora” do governo Jango, “que culminou com o golpe que o destituiu” (DELGADO, 2011, p. 3).

Por ser “informado pela visão oferecida pela esquerda” que, segundo a autora, “nos anos Jango era representada de forma hegemônica, pelas propostas de dois partidos: o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB)”, o documentário *Jango* ressalta o projeto político das reformas vinculado à figura do presidente Goulart e busca acentuar o teor de justiça social e de “defesa de

interesses nacionais” desse projeto (DELGADO, 2011, p. 7).

A historiadora lembra que ações que buscavam desqualificar o presidente João Goulart o acompanharam desde o período em que fora ministro do Trabalho do governo Getúlio Vargas, em 1953. Com o golpe de 1964, o processo de desqualificação de Jango prosseguiu até ser envolvido por um manto de esquecimento, urdido, segundo Delgado (2011, p. 4), por um silêncio “consoante com o objetivo dos responsáveis pelo regime autoritário de legitimar suas ações”. Para esse processo de esquecimento, a grande imprensa, sob a censura do regime militar, também deu a sua contribuição. A morte de João Goulart no exílio, em 1976, foi noticiada de forma acanhada e inexpressiva, segundo a autora.

Para Delgado, devido a todo esquecimento e a pouca atenção dada a João Goulart pela imprensa e pela produção historiográfica, ao longo de décadas, ele pode ser considerado “um injustiçado pela história” e, nesse sentido, o documentário *Jango*, de Silvio Tandler, “busca contribuir para a reparação dessa injustiça” (p. 7). Para a historiadora, o documentário, quando foi lançado, abalou “a inércia em relação ao esquecimento imposto e reproduzido sobre o ex-presidente” (p. 5). Segundo ela,

Historiadores, interessados em melhor entender e interpretar sua trajetória política e seu mandato presidencial encontraram no filme importante documento e fértil abordagem. Importante documento, pois reúne imagens, depoimentos e narrativas sobre a conjuntura histórica na qual João Goulart atuou. Fértil abordagem, pois contraditória à versão difundida de que Jango foi um político demagógico, populista e ineficiente (DELGADO, 2011, p. 5).

Lucília Delgado (2011, p. 5) aponta a relevância do filme para a “divulgação de conhecimentos sobre a História do Brasil”, uma relevância “especial”, segundo ela, pois a utilização do documentário em sala de aula se aplica tanto ao ensino médio quanto ao universitário:

Por ser instigante estimula o debate. Por ser rico em imagens estimula a busca por um conhecimento melhor elaborado sobre os férteis e efervescentes anos que compreendem o segundo mandato presidencial de Getúlio Vargas, os anos JK e os governos de Jânio Quadros e João Goulart, quando presidentes da República (DELGADO, 2011, p. 6).

Ao localizar o documentário na época de seu lançamento, em 1984, a historiadora lembra a campanha das *Diretas Já* e diz que

[...] o filme sugere ao inconsciente coletivo a realização de um trânsito entre o passado recente do Brasil e as mobilizações do tempo presente pela articulação inevitável entre o ontem e o hoje. As imagens são presentificadas pela música e por expectativas conjunturais de reconstrução da democracia no Brasil que mobilizaram a sociedade em 1984 (DELGADO, 2011, p. 7).

Uma das análises que mais aproxima o documentário *Jango* do seu momento de produção e lançamento, em 1984, foi escrita por Marcos Napolitano (2012). Entre todos os autores, é ele quem concede maior destaque à recepção dada pela grande imprensa ao filme à época, e é também o autor que mais procura identificar e debater o “projeto político do filme” diante do seu presente.

Napolitano se refere ao impacto do documentário de Silvio Tendler no cenário político brasileiro no momento específico em que grande parte da sociedade apoiava a campanha das *Diretas Já* e o fim do regime militar, e diz que, mesmo não concordando com o “projeto político que o filme pregava” - a herança populista, reformista e nacionalista dos anos 1960 –, ele não deixou de se emocionar com suas “imagens épicas e grandiosas” (2012, p. 151). Para Napolitano (2012, p.156), “*Jango* é um documento sobre a crise do regime militar, vista sob a ótica de uma das correntes da oposição democrática, identificada com um segmento específico da esquerda” (p. 156). Assim, em 1984,

O filme cotejava duas temporalidades históricas: o imediato pré-golpe (1963-64) e a crise do regime militar (1984), que se processava na ocasião de seu lançamento. Essa dupla historicidade – do passado representado na tela e da obra como produto político-cultural de um dado momento – potencializou a tese central veiculada pela obra: a experiência do autoritarismo sob o regime militar como um hiato da história, um acidente de percurso que exigia a retomada de um projeto de nação, democrático, nacionalista e reformista, ainda que sob outras circunstâncias e atores (NAPOLITANO, 2012, p.152).

Para o historiador, há no filme “um sentido histórico-processual com desfecho quase necessário, na lógica da tragédia anunciada, pela assimetria entre a política das reformas e a força da conspiração” (p. 170). A política das reformas “era justa e estava do lado certo da história”, mas não dispunha “de força política e militar”. A conspiração “se apoiava em valores que mantinham um *status quo* injusto e opressor” (NAPOLITANO, 2012, p. 170). Segundo o historiador,

No entanto, no momento em que os conspiradores convergiram para uma coesão interna e conseguiram o apoio político e militar da principal potência imperialista – os Estados Unidos -, sua ação era praticamente invencível. O filme corrobora a tese de que era inútil resistir, pois a guerra civil seria protagonizada por forças desiguais e cobraria um tributo de sangue desnecessário e inglório, porque a derrota estava selada (NAPOLITANO: 2012, p. 170).

Para Napolitano, a visão que Silvio Tendler apresenta da rendição do presidente deposto é a de um “ato de estadista, com visão além de seus pares, portanto digno de sua liderança e prova de seu desprendimento” (p. 170). Mas a decepção das esquerdas com uma aceitação tão rápida da derrota não é abordada no documentário.

Jango propõe, segundo Napolitano, que a ditadura militar foi “um hiato sombrio da história”, uma “interrupção” da democracia, que deveria ser retomada naquele momento, em 1984 (p. 171). Mas, para superar o período da ditadura militar,

[...] o projeto político proposto no filme não incorporava, ainda que minimamente, as novas forças políticas surgidas ao longo dos anos 1970 e que, àquela época, entravam em choque com a chamada ‘velha esquerda’, tida como ‘nacionalista’ e ‘populista’, da qual os trabalhistas e os comunistas do PCB seriam os exemplos mais claros (NAPOLITANO, 2012, p. 171).

Marcos Napolitano concorda que o filme é informado por uma visão de esquerda oriunda de grupos apoiadores do governo João Goulart - o PTB e o PCB -, entretanto, na primeira metade dos anos 1980, no cenário de rearticulações político-partidárias, segundo o autor, havia uma forte crítica ao passado reformista e populista derrotado pelos militares, principalmente entre as diversas correntes do nascente Partido dos Trabalhadores (PT). Nesse contexto

O cotejo entre o *hoje* (a crise de uma ditadura ilegítima e rejeitada, no momento do lançamento do filme, pela maioria da sociedade civil, incluindo seus antigos aliados) e o *ontem* (uma utopia de reformas sob a bandeira da legalidade e da legitimidade com amplo apoio popular) foi a tônica do filme, acabando por lhe garantir aplausos por parte das várias forças políticas de oposição ao regime, em princípio contrastantes (NAPOLITANO, 2012, p. 172).

Houve em torno do filme, portanto, do ponto de vista político das esquerdas, em 1984, um “aspecto emocional e ecumênico, muito valorizado na recepção da época” que, na percepção de Napolitano, “pode ter esfumado as contradições e lacunas

do discurso ideológico de *Jango*” (2012, p. 172). A defesa de uma possível herança do projeto reformista, nacionalista e populista do governo Goulart, presente no documentário, não se encontrava em sintonia política com o desejo de formação de uma “nova” esquerda protagonizada pelo Partido dos Trabalhadores dos anos 1980 que, por sua vez, via na tradição trabalhista dos anos 1960 vestígios “de um autoritarismo involuntário” (p. 172). No entanto, apesar dos temores do diretor de *Jango* de que lideranças do PT direcionassem críticas negativas ao filme, isso não aconteceu. Apesar do descompasso entre o “projeto político do filme” e a realidade política dos anos 1980, de rearticulação partidária das esquerdas, *Jango* foi bem recebido (NAPOLITANO, 2012, p. 172).

O historiador concorda que João Goulart é “um dos personagens mais polêmicos e complexos da história do Brasil” (p. 152), e vê o Jango construído por Silvio Tendler como “um personagem tanto coerente quanto híbrido, misto de ‘peão desgarrado’ e estadista ousado, ainda que incompreendido” (p. 152). O documentário *Jango*, para Napolitano, “busca interferir na (re) construção de uma dada memória” (p. 156).

Marcos Napolitano destaca e critica o tom afetivo e simpático propositadamente agregado à figura do ex-presidente, presente tanto nos depoimentos dos opositores quanto dos correligionários, com o objetivo de provocar a empatia do espectador pelo personagem título.

No jogo entre o grande protagonista e os muitos antagonistas, o destino imposto pela conspiração da direita supera, em muito, as eventuais fraquezas e contradições da esquerda, para o desenlace da trama. Essa é a “costura” narrativa predominante, cujo ápice situa-se entre os episódios do Comício da Central e o desfecho do golpe militar, passando pela Revolta dos Marinheiros e pela declaração de vacância da presidência da República (NAPOLITANO, 2012, p. 157).

Uma observação importante feita por Marcos Napolitano é a de que “Tendler nunca omitiu as escolhas deliberadas que apostavam na emoção e na aproximação do personagem” (p. 156). Para o historiador, “a crítica da época foi unânime em destacar o tom emocional do filme, como estratégia para recuperar um personagem-tabu para o regime militar sob uma perspectiva positiva” (p. 159).

Segundo o autor, ainda que o presidente João Goulart tenha proposto uma agenda

política que contemplava “a sindicalização rural, a reforma agrária e o voto do analfabeto” seu governo não deixou de “ser refém das práticas manipuladoras do chamado ‘populismo’” (p. 159). O pouco destaque dado “aos movimentos sociais e dos trabalhadores” no documentário, assim como o foco na centralidade do personagem Jango, podem ter sido escolhas propositais do diretor Silvio Tendler, segundo Napolitano, tendo em vista que o objetivo, no início dos anos 1980, era unir forças para derrotar o “inimigo comum – a ditadura” (p. 173-174).

Outra lacuna de *Jango*, apontada pelo historiador, são “os ‘porquês’ da derrota de 1964”, minimizados pela exacerbação do “polo conspirativo, que atua como uma força invencível, pontuada pela ‘falha trágica’ do líder que excede em ética, mas escasseia em política” (NAPOLITANO, 2012, p. 174). O filme, segundo o historiador, reforça a tese da conspiração e as forças antagônicas poderosas submetem o presidente ao fracasso de seu plano de governo, impedindo-o de atuar.

Napolitano (2012, p.175) também aponta que *Jango*, embora seja um filme “simpático aos comunistas”, evita comentar “suas relações com o ex-presidente”. A “esquerda nacionalista” é vista como “uma sombra naquele momento, tal como as classes populares vistas de longe” (p. 175). A explicação para esse tratamento, que busca ocultar a influência direta do PCB no governo Jango, pode ser explicada da seguinte forma, segundo o historiador:

Obviamente, para um filme produzido e distribuído ainda durante o período ditatorial, qualquer alusão à presença do PCB no governo janguista seria alimentar a paranoia anticomunista dos militares e provocar o veto censório, se não referendar, sem o querer, as razões dos golpistas (NAPOLITANO, 2012, p. 175).

Para finalizar, Marcos Napolitano (2012) alerta: “documentário histórico não é túnel do tempo” e deve ser visto como “documento histórico na medida em que for abordado como documento fílmico” (p. 176). Para quem se dedica a analisar um filme do ponto de vista da história, é preciso estar atento para “descobrir como ele [o filme] nos convence (ou não) da ‘verdade histórica’ por meio de uma narrativa lógica e ideológica, mas, acima de tudo, cinematográfica” (p. 176). E, nesse sentido, Napolitano considera *Jango* um documentário ainda hoje “impactante”, pois, segundo o historiador, “o filme e o personagem vão além de si mesmos”, pois

representam “o projeto e a projeção de uma liderança nacional-popular e de uma utopia reformista que, talvez, nunca tenham sido tão vigorosas e viáveis, em termos políticos” (p. 176).

Napolitano lembra que questões referentes à trajetória e à atuação do ex-presidente de João Goulart ainda são temas de debates, e que “[o presidente] Jango incluiu temas inovadores na agenda política brasileira, independentemente de sua capacidade, sua vontade ou sua habilidade para implementá-los”, e que a queda de Goulart “foi fruto de um golpe de Estado, cuja ação, parafraseando Darcy Ribeiro, não foi motivada pelos (muitos) defeitos do presidente e seus correligionários, mas, precisamente, pelas suas (poucas) virtudes” (NAPOLITANO, 2012, p. 176).

Numa abordagem que busca pensar o gênero documentário como “um enunciado sobre o mundo que, em última instância, nos remete a um sujeito, o seu autor”, Alfredo Dias D’Almeida (2006) percebe que Silvio Tendler fez escolhas claras ao construir o documentário:

Ao traçar a vida de João Goulart, desde sua eleição a deputado federal em 1947, passando por sua atuação como Ministro do Trabalho, durante o governo de Getúlio Vargas, até a sua morte, em dezembro de 1976, Tendler lhe confere mais do que uma imagem de estadista: dá-lhe uma imagem mítica, construída somente na década de 1980 (D’ALMEIDA, 2006, p. 6).

D’Almeida, em outro trecho, também citado por Marcos Napolitano (2012, 171), aponta que “o que está em jogo, nesse tipo de documentário, não é a busca da verdade, mas o desvelamento das assincronias entre o hoje e o ontem, por meio dos depoimentos e das imagens de arquivo e da própria visão do autor sobre o tema” (D’ALMEIDA, 2006, p. 9).

Para D’Almeida, documentários históricos “buscam revisar o modo como a história se manifesta, reconstruindo memórias individuais e coletivas de uma maneira peculiar” e, desse modo, *Jango* é uma construção de memória, assim como também o é o documentário *Salvador Allende*, de Patricio Guzmán, também analisado pelo autor. Em sua conclusão, D’Almeida afirma que os dois filmes

São parciais, porque representam assumidamente o ponto de vista e os sentimentos de seus diretores. Isso lhes confere uma liberdade poética de

abordagem. Por exemplo, não é um defeito em *Jango* a mitificação que se faz de Goulart, uma vez que traz à tona uma versão diferente da oficial, [...]. Ambos forjam uma visão diferenciada da História, ao submeter as versões oficiais a um questionamento que rearticula passado e presente, encobrimento e lembrança (D'ALMEIDA, 2006, p. 9).

Charles Sidarta Machado Domingos (2011, p.2) é outro autor que levanta a questão da memória e do “esquecimento popular” ao qual foi relegado o governo João Goulart (1961-1964) e o próprio Jango. Domingos (p.2) aponta que, “para a História, João Goulart passou como um derrotado, em razão de ter sofrido o golpe civil-militar” e sua memória “não é tanto da sua vida, como é forte a lembrança da sua morte, pois foi o único presidente brasileiro a morrer no exterior, e nas agruras do exílio”.

O esquecimento de João Goulart se reflete na produção de pesquisas acadêmicas. Domingos considera como uma das explicações possíveis para a carência de pesquisas históricas sobre a trajetória política de Jango e de seu governo “uma batalha de historiadores, na qual os primeiros combates foram vencidos por aqueles que não viam qualidades no Governo João Goulart” (2011, p. 4). Domingos cita o livro de Thomas Skidmore – *De Getúlio a Castelo Branco (1930-1964)* – cuja primeira edição data de agosto de 1968, como uma peça de “dimensão importante para a construção de uma interpretação desfavorável ao governo João Goulart”.

Em seu livro, Skidmore (1968), segundo Domingos (2011), considera a “fuga” de João Goulart como um ato que facilitou a tomada do poder pelos militares e classifica o ex-presidente como um governante incompetente e sem autoridade moral. O brasilianista também procura, em sua análise, isentar os Estados Unidos de qualquer responsabilidade pela desestabilização política e econômica do governo Jango.

De acordo com Domingos, certa mudança de visão sobre o golpe de 1964 aconteceu em 1977, com o lançamento do livro *O Governo João Goulart – As Lutas sociais no Brasil (1961-1964)*, de Moniz Bandeira. No livro, Bandeira (1977) destaca “a forte presença dos Estados Unidos na desestabilização do Governo Goulart” por meio: das ações do embaixador americano no Brasil, Lincoln Gordon; do alinhamento do governo norte americano de John F. Kennedy aos setores internos

de oposição ao governo Goulart; e do financiamento de candidatos opositores ao governo de Jango através do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) nas campanhas eleitorais de 1962. Moniz Bandeira rebate as acusações de corrupção que recaíam sobre o governo de Jango e tenta “reinsere o papel de Goulart como presidente comprometido com as causas dos menos favorecidos” (DOMINGOS, 2011, p. 5).

Para Moniz Bandeira, a causa maior da queda de Goulart do poder foi sua necessidade de ser sempre negociador, tentando agradar a todos, aos setores populares e ao grande capital. A conciliação, uma de suas maiores virtudes, foi também a causa de sua queda, e um de seus maiores defeitos (DOMINGOS, 2011, p. 5).

A partir do artigo de Charles Sidarta Machado Domingos pode-se inferir que o livro de Moniz Bandeira – *O Governo João Goulart. As Lutas Sociais no Brasil (1961-1964)* – pode ter sido aquele que possivelmente exerceu maior influência na construção do filme.

Este livro, de Moniz Bandeira, foi a obra que mais influenciou, até o período de realização do documentário *Jango*, a interpretação da História do Governo João Goulart como uma história de lutas, cristalizada na luta pelas reformas agrária, urbana, tributária, eleitoral, bancária, do estatuto do capital estrangeiro e universitária. Consequentemente, foi a partir dessa obra que o Governo Goulart passou a ser visto como um período de tensões sociais. E, embora por muitas vezes o papel do presidente e as ações do Governo possam ser consideradas ambíguas, não restam dúvidas que, no momento de produção do documentário – e talvez até hoje – essas reformas catalisam simpatias muito grandes pelo presidente deposto, coisa que o documentário só veio a reforçar (DOMINGOS, 2011, p. 6).

Em seu artigo, Charles Sidarta Machado Domingos realiza uma ampla análise do documentário *Jango*, destacando a representação da história no filme. À luz de pesquisas sobre o período, realizadas em sua maioria na primeira metade dos anos 2000, Domingos ressalta a influência da Guerra Fria na América Latina, de modo geral, e no Brasil, de modo mais específico, apontando “influências muito fortes da bipolarização, seja ela interna – caso do Brasil, com dois projetos políticos em disputa -, seja ela externa: a Guerra Fria” como “uma das ideias mais reforçadas no documentário” (2011, p. 6). Assim, *Jango* se inicia sob o signo da Política Externa Independente (PEI), política que visava romper com a submissão do país ao alinhamento automático aos Estados Unidos e propunha relações diplomáticas e comerciais tanto com países do bloco capitalista quanto com países do bloco

comunista. A PEI foi adotada no governo Jânio Quadros e a ela foi dado prosseguimento durante o governo João Goulart.

Seguindo o roteiro do filme, Charles Sidarta Machado Domingos procura esclarecer historicamente os eventos marcantes tratados no documentário: a Guerra Fria como pano de fundo; a Política Externa Independente; a mobilização pela Campanha da Legalidade; o Parlamentarismo como solução de compromisso; a posse de João Goulart e os compromissos assumidos pelo presidente; a fase presidencialista; o Plano Trienal; a crise econômica; as fragilidades da política de conciliação praticada pelo presidente; a decretação do estado de sítio e o isolamento político de Jango; o Comício da Central; a Marcha da Família com Deus pela Liberdade; a Revolta dos Marinheiros; o golpe; o contexto latino-americano; e a morte de João Goulart.

No sentido da crítica à representação positiva de João Goulart em *Jango* (1984) se posicionaram Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988). A partir do pressuposto de que documentários são construções de interpretações da realidade, os autores enxergam a representação de João Goulart no filme como a de uma “figura política [...] positiva, pura, sem defeitos” (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 44). Bernardet e Ramos (1988) partem da crítica ao filme anterior de Silvio Tendler – *Os anos JK* (1980) – e propõem que as figuras de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart, em *Jango*, “estão na mesma linha de continuidade positiva” demonstradas desde o documentário de Tendler sobre JK. Como herdeiro político de Getúlio, João Goulart, então, “foi escolhido para ser o personagem central porque esteve preocupado com os trabalhadores” e seu retrato no filme é o de “um homem progressista e nacionalista” (p. 44).

A principal crítica dos autores a *Jango* recai sobre a recusa do filme em “montar um debate interno à esquerda em relação às atitudes e planos polêmicos do governo Goulart (Plano Trienal, decretação do estado de sítio, comício da Central, etc.)” (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 44-45). O resultado, para Bernardet e Ramos (1988, p. 45) é que o filme informa mais sobre as articulações golpistas e menos sobre as ações das esquerdas nacionalistas e reformistas. Na opinião dos autores, talvez isso ocorra “para encobrir a fragilidade do esquema de apoio ao populismo janguista”, pois as críticas da esquerda ao governo Goulart também não são

incorporadas ao documentário (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 45). Os autores concluem que o filme é informado pela visão das esquerdas - o PTB e o PCB -, e como não há divergências entre as visões de esquerda em relação ao governo Jango, os autores concluem que “o mecanismo do filme é IDEOLÓGICO” (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 45). (Grifo dos autores)

Caroline Gomes Leme (2013) constrói uma extensa sinopse analítica de *Jango* num dos capítulos de seu livro *Ditadura em imagem e som*. Curiosamente, apesar dos autores que classificam o filme de Silvio Tendler como informado por uma visão de esquerda, Leme (2013) o inclui em um capítulo que tem como título “Direita nas Telas”. Para ela, entre as produções que buscam mostrar o regime militar no cinema, “poucos são os filmes que apresentam o ideário que referendou a ação desses ‘vilões’ ou que trazem elementos para compreender por que e como tais personagens foram alçados a posições de poder” (LEME, 2013, p. 79). Nesse sentido, ela destaca como *Jango* mostra as articulações das forças conservadoras, militares e civis, que resultaram no golpe de 1964. Para Caroline Gomes Leme,

Jango, filme de Silvio Tendler lançado no ocaso do regime militar (1984), é a obra fílmica que apresenta uma interpretação mais abrangente e fundamentada a respeito do golpe que depôs o presidente João Goulart, suas causas, pressupostos e consequências. [...]. Sua argumentação fornece contextualização histórica, inserindo o Brasil na conjuntura mundial e latino-americana, expondo as condições sócio-históricas e políticas que envolvem a ditadura militar. É um documentário que não se acanha em tecer interpretações, adjetivar fatos ou personagens e conduzir a narrativa através de voz *over* imbuída de autoridade e conhecimento (LEME, 2013, p. 79-80).

Segundo Leme (2013, p. 80), “o ‘argumento central’ que emerge de *Jango* é o de que o golpe contra o presidente João Goulart não foi consequência de acontecimentos pontuais ocorridos em 1964, mas já estava sendo gestado anos antes”, desde 1954, quando, ao conceder o aumento de 100% ao salário mínimo, quando era ministro do Trabalho do governo Getúlio Vargas, João Goulart provocou uma forte reação das forças conservadoras que se manifestaram contra o reajuste salarial.

Dentre as forças conservadoras contrárias ao presidente Jango, o foco do filme recai principalmente sobre os militares que, não satisfeitos com a gestão de João Goulart

à frente do Ministério do Trabalho e receosos de que o Brasil caminhasse para uma “esquerdização”, de acordo com a memória do general Antônio Carlos Muricy no documentário, redigem um manifesto – o Manifesto dos Coronéis -, do qual o general Golbery do Couto e Silva, um dos artífices do golpe de 1964, foi articulador e signatário. O filme, segundo a autora, destaca a união dos militares “em torno da ideologia da Escola Superior de Guerra, formada em 1950 nos moldes do *War College* norte-americano, que se fundamentava no conceito de ‘Segurança e Desenvolvimento’” (LEME, 2013, p.80). Para Leme, o documentário propõe que os militares conspiradores conseguiram “arregimentar militares legalistas propalando a ideia – para a qual o exaltado Comício de Jango em defesa das reformas de base no dia 13 de março colaborou – de que o presidente estaria preparando um golpe” (LEME, 2013, p. 80). Assim, o ano de 1964, no documentário, “fechava o ciclo dos coronéis de 1954”.

Entretanto, os militares não estavam sozinhos e a autora destaca, no filme, a atuação da direita civil: o papel do IBAD nas eleições de 1962; a organização da direita parlamentar em torno da Ação Democrática Parlamentar para criar resistências à aprovação das reformas no Congresso; e a propaganda ideológica e política contra o governo Goulart promovida pelo IPES (LEME, 2013, p. 81).

O golpe não é narrado no documentário como um evento abrupto imposto pelos militares, “mas como decorrente de um movimento político amplo que contava com apoio e participação de civis” (LEME, 2013, p. 81-82). A autora ressalta que *Jango* procura mostrar “que as Forças Armadas não agiram sozinhas” e que o golpe ainda contou com

[...] o respaldo social aos golpistas, evidenciado em três acontecimentos: a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, ocorrida em São Paulo pouco antes do golpe, com apoio do governo do estado e de setores da Igreja Católica; a marcha análoga ocorrida no Rio de Janeiro após a vitória do golpe, em 2 de abril; e as contribuições arrecadadas com a campanha Dê Ouro para o Bem do Brasil logo após o golpe (LEME, 2013, p. 82).

O apoio dos Estados Unidos ao golpe também integra a argumentação de *Jango* através das sequências que mostram as articulações dos governadores Carlos

Lacerda e Adhemar de Barros com o governo norte-americano, a “cruzada católica anticomunista” promovida pelo padre hollywoodiano Patrick Peyton, e a Operação Brother Sam (LEME, 2013, p. 82).

Caroline Gomes Leme chama a atenção para o fato de que *Jango* vai além do golpe de 1964 e busca mostrar “o arbítrio que caracterizaria os vinte anos seguintes” como, também, procura lançar “um breve foco de luz à obscura Operação Condor, articulação estabelecida entre as ditaduras do Cone Sul ‘com o objetivo de impedir qualquer ação política de oposição no continente’, conforme afirma o narrador de *Jango*” (2013, p. 82).

A leitura de Caroline Gomes Leme não busca rebater afirmações presentes em outros autores de que *Jango* seja informado por uma visão de esquerda, mas aproxima-se de Bernardet e Ramos (1988) quando afirmam que o documentário de Tandler informa mais sobre os bastidores e articulações das forças conservadoras que levaram ao desfecho golpista do que sobre o papel das esquerdas nas lutas pelas reformas.

Como se pode observar, as diversas interpretações de *Jango* apresentadas neste capítulo aproximam-se em vários pontos. Entre os principais pontos convergentes destaca-se o entendimento de que o documentário veicula uma visão do passado informada pela memória das duas principais forças políticas de esquerda atuantes no período do governo João Goulart: o PTB e o PCB. O filme procura resgatar a história das lutas sociais dos anos 1960, imersas num clima de polarização política interna, aguçada, por sua vez, pela pressão da conjuntura externa, pautada pela Guerra Fria e pelo imperialismo dos Estados Unidos. Por outro lado, alguns autores apontam como significativa lacuna do filme a ausência da crítica ao papel das esquerdas no contexto pré-golpe, ainda que isso seja reconhecido como uma opção declarada do diretor.

Os autores convergem quanto à tese da grande conspiração como a principal linha explicativa para o golpe de 1964 no documentário. A tese da grande conspiração situa o golpe como inevitável, pois as forças conspirativas são vistas como articuladas e poderosas, contra as quais não havia como lutar. Leme (2013) propõe

que a tese do filme busca raízes anteriores para o golpe de 1964, localizadas na década de 1950.

Alguns autores convergem também quanto à importância do documentário para o resgate da trajetória política de João Goulart, personagem político relegado ao esquecimento após o golpe de 1964 e portador de uma memória social muito negativa sobre seu governo e sobre sua própria figura. Ao mostrar nas telas uma figura positiva de João Goulart, o filme propõe uma interferência nessa memória social negativa. Outros autores, como Bernardet e Ramos (1988) e Marcos Napolitano (2012), por outro lado, criticam o excesso de enaltecimento da figura de Goulart em *Jango*.

Nas análises apresentadas, neste capítulo, observa-se que os autores buscam interpretar o filme em si, apontando seus méritos e lacunas, situando-o entre a memória e a história, e lembrando o momento de seu lançamento, em 1984. Evidentemente, a revisão apresentada neste trabalho não alcança todas as nuances interpretativas dos diversos autores, mas procura demonstrar como o filme permanece vigoroso e sendo revisitado por historiadores e pesquisadores de outras áreas, apesar de ter sido lançado há mais de trinta anos.

De todos os autores, esta dissertação aproxima-se mais do artigo de Marcos Napolitano (2012), que procurou aprofundar a análise do documentário de Silvio Tendler no seu tempo de produção e de recepção pela imprensa, buscando apreender e revelar o projeto político veiculado pelo filme em contraposição às rearticulações político-partidárias da primeira metade dos anos 1980.

Mas, antes de dar prosseguimento às esferas da produção e da recepção do documentário *Jango*, o próximo capítulo visa a apresentar uma trajetória do seu autor, o cineasta Silvio Tendler.

CAPÍTULO 2

SILVIO TENDLER: CINEMA, HISTÓRIA E POLÍTICA

Você talvez tenha razão quanto ao engajamento. Acontece, meu caro, que o meu coração bate do lado esquerdo.
(Silvio Tendler)¹

Este capítulo propõe a análise de alguns relatos autobiográficos de Silvio Tendler referentes ao período de suas três primeiras décadas de vida, problematizando-os enquanto memória, buscando ampliar a visão histórica sobre alguns episódios narrados, identificando e contrapondo discursos recorrentes e analisando, nesses relatos, os momentos em que o diretor manifesta a influência das culturas políticas de esquerda, principalmente a comunista, na sua formação cultural.

São inúmeras as entrevistas concedidas pelo diretor, publicadas em diversos veículos – jornais, revistas, programas de TV, canais e sítios da *internet*. Impressiona, à primeira vista, o grande volume da fortuna crítica de seus trabalhos ao longo de sua carreira, desde o lançamento de *Os anos JK*, em 1980. Um recorte, pois, se faz necessário tendo em vista que o objetivo desta pesquisa é a compreensão do processo de realização do documentário *Jango* e seu impacto no contexto sociopolítico em meados dos anos 1980.

A “dupla historicidade” do documentário *Jango* que, à época do seu lançamento, reivindicava duas temporalidades históricas, o período próximo do golpe de 1964 e, em 1984, o momento de “crise do regime militar” (NAPOLITANO, 2012, p.152), impõe a necessidade da análise das memórias que Silvio Tendler guardou e construiu, ao longo da vida, sobre sua trajetória no período de efervescência política e cultural dos anos 1960, no Rio de Janeiro, e sobre seu contato com o documentário militante dos cineastas Chris Marker e Joris Ivens na primeira metade dos anos 1970, na França. Alguns questionamentos fazem-se necessários. Como essas memórias estão presentes em *Jango*? De que maneira elas teriam motivado a

¹ Resposta de Silvio Tendler a um espectador quando questionado sobre o “excessivo engajamento” do filme *Jango*. Citado por Zózimo Barroso do Amaral. Cf. *Jango. Jornal do Brasil*, 30 abr. 1984. Caderno B.

realização do documentário? De que forma Silvio Tendler reelaborou questões referentes à arte engajada dos anos 1960 e 1970 ao realizar o documentário sobre João Goulart nos anos 1980? Como a influência da cultura política comunista e, conseqüentemente, do anticomunismo, tão característicos dos anos 1960, estão presentes em *Jango*?

Para tentar responder a essas perguntas, propõe-se, neste capítulo, um diálogo com a pesquisa de Márcia Paterman Brookey (2010) sobre a filmografia de Silvio Tendler.² Em seu trabalho, Brookey apresenta a trajetória de Tendler a partir de relatos autobiográficos do cineasta, os quais são amplamente contextualizados pela pesquisadora, constituindo-se, dessa forma, em importante referência para outros pesquisadores. O diálogo aqui proposto visa a identificar no texto de Brookey falas e ações do cineasta vinculadas à cultura política comunista, assim como declarações recorrentes e ou contraditórias quando contrapostas a outras fontes, procurando compreendê-las como um contraponto a uma memória autobiográfica consolidada *a posteriori*. O objetivo é compreender como a trajetória de Silvio Tendler influenciou a realização do documentário *Jango*. Para isso, algumas entrevistas concedidas pelo diretor e publicadas em periódicos e em canais do portal *YouTube* também serão consideradas, assim como sua biografia publicada no site de sua produtora, a Caliban Produções Cinematográficas. Também serão consideradas as entrevistas concedidas por Silvio Tendler a Fábio Osmar de Oliveira Maciel (2011, p. 111-120) para sua dissertação de mestrado sobre o documentário *Jango* e a entrevista concedida à autora para este trabalho.

Este capítulo é subdividido em três partes. A primeira trata das culturas políticas de esquerda aplicadas aos anos 1960, à cena cinematográfica no que se refere ao surgimento e à influência do Cinema Novo e ao movimento cineclubista. A segunda parte busca problematizar a pesquisa de Brookey (2010) à luz do método crítico da “política dos autores” surgido na França, na década de 1950, e apontar as conclusões da pesquisadora sobre os sentidos históricos e políticos da filmografia de

² Os filmes analisados por Brookey (2010) são: *Os anos JK*, uma Trajetória Política (1980); *Jango - Como, quando e porque se depõe um Presidente da República* (1984); *Josué de Castro, Cidadão do Mundo* (1995); *Castro Alves - retrato falado do poeta* (1999); *Marighella - retrato falado do guerrilheiro* (2000); *Fragmentos do Exílio* (2003); *Glauber - o filme, labirinto do Brasil* (2003); *Memória e História em Utopia e Barbárie* (2005); *Encontro com Milton Santos - ou o mundo global visto do lado de cá* (2007); *Memória do movimento estudantil* (2007).

Silvio Tandler, procurando ressaltar o valor do conjunto da produção do cineasta para a área de conhecimento da História. A terceira seção deste capítulo propõe, a partir do roteiro traçado por Brookey, analisar a trajetória de Silvio Tandler, procurando diferenciar, dentro do possível, memória e história, identificando recorrências, contradições e menções à cultura política comunista. Busca-se, assim, ampliar o entendimento de alguns episódios mencionados por Silvio Tandler a Márcia Paterman Brookey, através da pesquisa histórica e, dessa forma, contribuir para os estudos sobre o cineasta e sua obra.

2.1 Culturas políticas de esquerda no campo cinematográfico (1950-1970)

Compreende-se o conceito de cultura política, a partir dos autores Serge Berstein (2009, p. 3) e Jean-François Sirinelli (1992) como:

[...] um grupo de representações, portadoras de normas e valores, que constituem a identidade das grandes famílias políticas e que vão muito além da noção reducionista de partido político. [...] uma visão global do mundo e de sua evolução, do lugar que aí ocupa o homem e, também, da própria natureza dos problemas relativos ao poder, visão que é partilhada por um grupo importante da sociedade num dado país e num dado momento de sua história. Jean François Sirinelli (1992) propôs considerá-la “uma espécie de código e [...] um conjunto de referências, formalizados no seio de um partido ou mais largamente difundidos no seio de uma família ou de uma tradição”.

Rodrigo Patto Sá Motta (1996) define o conceito de cultura como “o conjunto de normas, valores, atitudes, crenças, linguagens e imaginário, partilhado por determinado grupo, e tendo como objeto fenômenos políticos” e lembra que “só faz sentido falar-se em cultura política quando se trata de normas, valores, etc. razoavelmente arraigados, estruturados; quando se estabelecem tradições que são reproduzidos por várias gerações” (MOTTA, 1996, p. 86).

Miriam Hermeto (2010) chama a atenção para a existência de certo consenso entre diversos autores sobre a ideia da ocorrência de *relativa hegemonia cultural da esquerda* no Brasil nos anos 1960, tal como apontada por Roberto Schwarz, em 1969, e propõe uma reelaboração dessa ideia a partir do conceito de culturas políticas. Para ela, de forma mais específica, nos períodos anterior e vigente da ditadura militar é possível observar:

[...] uma relativa hegemonia das culturas políticas de esquerda no campo artístico cultural brasileiro desde finais da década de 1950 até final dos anos 1970, que se reflete na partilha de um código de referentes comum: a crítica (política e/ou moral) ao capitalismo e ao modo de vida por ele engendrado; a crença na revolução e/ou transformação social que levaria a um futuro melhor; a necessidade de superação de uma sociedade desigual, em que há exploração do homem pelo homem; o desejo de definição de uma identidade (mais ou menos rígida) para o Brasil e a cultura brasileira; a necessidade de engajamento dos artistas e dos intelectuais em projetos de construção da sociedade em que acreditavam (HERMETO, 2010, p. 50-51).

Ao invés de se pensar em “uma hegemonia cultural da esquerda”, Hermeto (2010) sugere adotar a proposição de Schwarz no plural, de maneira ampliada no tempo: “hegemonia das culturas políticas de esquerda no campo artístico cultural brasileiro” no espaço de vinte anos. Miriam Hermeto toma o conceito de culturas políticas de esquerda como “uma tradição, que engloba as culturas políticas comunista, socialista e libertária” (HERMETO, 2010, p. 50), sendo possível observar variações da predominância de uma cultura política de esquerda sobre as outras no campo artístico cultural em momentos variados. Assim, nos anos 1960, a partir do final dos 1950, os valores da cultura política comunista foram preponderantes. No final dos anos 1960, segundo Hermeto, “o surgimento das vanguardas de experimentalismo estéticos em várias linguagens artísticas trouxe um embate entre valores comunistas e libertários, com a radicalização das diferenças entre eles” (2010, p. 51). Sob o AI-5, a primeira metade da década de 1970 foi marcada por um embaçamento das delimitações diferenciadas das três famílias de esquerda (comunista, socialista e libertária). E, na segunda metade da década de 1970, Hermeto identifica um “revivescimento das práticas e valores da cultura política comunista, com a intenção de reinstalar os traços do nacional popular e retomar o engajamento em moldes sartreanos, distanciando-se do engajamento das vanguardas estéticas” (2010, p. 52).

Ao se refletir sobre a trajetória de Silvio Tendler, torna-se interessante considerar essa percepção nuançada das preponderâncias das culturas políticas de esquerda na cultura brasileira ao longo dos anos 1960 e 1970. A vivência de Silvio Tendler como sujeito de sua própria formação cinematográfica e política tem como marco inicial, segundo a memória do diretor, o golpe de 1964, quando ele tinha 14 anos.

A década de 1960 foi marcada pelo discurso revolucionário das esquerdas no Brasil.

Intelectuais e artistas investiram-se da missão de lutar por uma nova sociedade brasileira e a busca por uma cultura formatada a partir do nacional-popular movimentou a juventude e militantes experientes. Toda essa movimentação cultural de ideal popular-nacionalista, que se inicia nos anos 1950, não consegue ser totalmente barrada pelo golpe de 1964. É no último mês do ano de 1968 que os militares, já instalados no poder, fincam raízes mais profundas e decidem amputar os movimentos artísticos que, apesar do golpe e por causa dele, continuaram a produzir questionamentos políticos e estéticos de 1964 a 1968. Com o AI-5, o panorama das artes receberia um baque e não seria mais possível continuar a criar filmes, peças, músicas e livros, como se vinha fazendo até então.

Marcelo Ridenti (2014), ao analisar a produção cultural brasileira dos anos 1960, através de movimentos de destaque do período - o Teatro de Arena, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), a Revista Civilização Brasileira, parte da produção literária e musical, o Cinema Novo e o Tropicalismo - procurou mapear a penetração do Partido Comunista Brasileiro (PCB) no campo artístico-intelectual, identificando sua influência na cultura e nas artes a partir da virada cultural do PCB, em meados dos anos 1950, cujos traços marcantes foram “o abandono do zdanovismo e a proposição de uma arte nacional e popular” (RIDENTI, 2014, p. 48).

O autor aponta que nos anos 1960, “nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro; buscavam-se a um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento” (RIDENTI, 2014, p. 1). O período foi marcado por um romantismo revolucionário que se traduzia no desejo de transformação social, na construção do *homem novo*, na contestação do modo de vida capitalista e na projeção de uma nova sociedade brasileira. Artistas e intelectuais nesse período, segundo o autor, viveram “o dilema ‘entre a pena e o fuzil’, isto é, uma ‘cisão fáustica’ entre desenvolver sua ocupação específica ou participar do processo de transformação social mais amplo, que teve seu marco decisivo com a revolução cubana, em 1959” (RIDENTI, 2007, p. 186). No Brasil, na efervescência artística e intelectual dos anos 1960, o modelo sartreano de engajamento do intelectual que empunha sua pena em prol de “causas públicas e humanistas” sofreu “uma releitura” (NAPOLITANO, 2001, p. 104). Segundo Marcos

Napolitano (2001, p. 104),

[...] o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, mas nas artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos.

Assim, foram o teatro, o cinema e a música os grandes espaços de florescimento da arte engajada.

A partir dos anos 1950, nessa atmosfera de desejos e promessas de grandes transformações sociais, o cinema brasileiro se renova. O movimento do Cinema Novo, como afirma Marcelo Ridenti (2014, p. 69), desponta, nos anos 1960, como uma grande “estrela cultural”, comprometido com a busca de um cinema genuinamente brasileiro, voltado para a realidade e a identidade do povo.

Segundo Ridenti (2007, p. 193), “quase todo o pessoal do Cinema Novo – como de resto aconteceu com os principais movimentos artísticos do período – era próximo de organizações de esquerda, em especial o Partido Comunista, no qual alguns militavam”. Todos os cinemanovistas defendiam “posições de esquerda”, mas de acordo com o depoimento de Nelson Pereira dos Santos a Marcelo Ridenti, havia aqueles que tinham relações mais estreitas com o PCB como, por exemplo, Leon Hirzsmann e Joaquim Pedro de Andrade, além do próprio Nelson.

Apesar dos modestos resultados de bilheteria,

[...] a influência do Cinema Novo no meio intelectualizado era tamanha, que se constituía como polo imantador para artistas e intelectuais de esquerda de outras áreas que algumas vezes pensaram em ser cineastas, chegando mesmo a realizar filmes [...] (RIDENTI, 2014, p. 71).

Diretamente relacionado ao advento do Cinema Novo, pois responsável pela formação dos próprios cinemanovistas, além de outros diretores, críticos e profissionais de cinema, de várias gerações, o movimento cineclubista teve papel importante no cenário cultural brasileiro nos anos 1950 e 1960 (CHAVES, 2010, p. 63). Desde os anos 1950, o cineclubismo brasileiro vinha se organizando institucionalmente através da criação de federações estaduais em torno de “uma

entidade nacional que congregasse todos os cineclubes”, o que foi concretizado com a criação do Conselho Nacional dos Cineclubes no início dos anos 1960 (CHAVES, 2010, p. 62).

A formação dos cineastas que viriam, nos anos 1960, a integrar o grupo central do Cinema Novo seguiria o roteiro cinefilia – cineclubismo – crítica cinematográfica – realização de filmes. Entre os principais integrantes do movimento que tiveram atuação cineclubista estão Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, Leon Hirzsmann, Carlos Diegues e David Neves (CHAVES, 2010, p. 63).

Os cineclubes eram espaços voltados não apenas para a exibição de filmes, mas também para o fomento de debates que, não raro, extrapolavam questões de ordem estético-cinematográficas para alcançar temas políticos e sociais de relevância nacional. Eram espaços exibidores e também de formação, já que não havia, naquele tempo, faculdades ou cursos regulares de cinema. Nos cineclubes, discutia-se, não apenas os filmes e seus diretores, mas o campo cinematográfico como um todo: os sistemas de produção e distribuição; a necessidade de fortalecimento do cinema nacional; a importância da formação de um público para o cinema; o poder educativo do cinema etc. (CHAVES, 2010, p. 61-66).

No contexto carioca, o cineclubismo foi fundamental para a exibição e a difusão daquele que era considerado o “bom cinema”, o cinema de arte, que correspondia, em geral, aos filmes de nacionalidades europeias afinados com as renovações estéticas do período, mas que, em muitos casos, não chegavam às salas de cinema convencionais. Alice Pougy (2013) aponta o viés anti-imperialista que as associações cineclubistas assumiram contra o cinema hollywoodiano que dominava o circuito das salas de exibição no Rio de Janeiro, nos anos 1950 e 1960. Os cineclubes se voltavam, sobretudo, para exibição da “produção cinematográfica mundial de distribuição mais restrita” (POUGY, 2013, p. 107). Nesse sentido, é curioso notar um traço da cultura política comunista que permeava os debates de teor estético e político dos cineclubistas cariocas: o antiamericanismo. Para Rosália Duarte (2013), o movimento cineclubista dos anos 1960 estimulava um “tipo específico de cinefilia, que implicava conhecer o cinema de autor, identificar estilos e

marcas dos diferentes diretores e cinematografias e, fundamentalmente, não ver ou não gostar do ‘cinema indústria’ produzido em Hollywood” (DUARTE, 2013, p. 116). Esse “repúdio à estética americana” e a valorização do “cinema mais barato, de autor” são marcas dos debates acalorados que se davam nos círculos cineclubistas cariocas nos anos 1960 (POUGY, 2013, p. 107). O “forte antiamericanismo” cineclubista era incentivado, segundo Pougy, pelo clima da “bipolarização internacional, por conta da Guerra Fria”, e o contraponto do olhar anti-imperialista para o cinema daquela época dizia respeito ao fortalecimento de uma visão nacionalista para o cinema brasileiro:

Os problemas enfrentados pela incipiente produção cinematográfica brasileira, a viabilidade dessa indústria no Brasil e os possíveis caminhos a serem seguidos em resposta ao cinema industrial e monopolizador de Hollywood eram temas de inflamadas discussões entre os cineclubistas para conhecer, debater e pensar novos rumos para o cinema brasileiro (POUGY, 2013, p. 108).

Como Brookey (2010) demonstra, a influência do ambiente político, cultural e artístico no campo do cinema, dos anos 1960, na formação cultural de Silvio Tendler foi enorme. O período em que o jovem Tendler passa a se interessar, a atuar e a interagir nos círculos cinematográficos cariocas voltados para a exibição tanto da produção cinemanovista quanto dos filmes europeus parece ter se iniciado após o golpe de 1964 e transcorrido até o início dos anos 1970. Como veremos adiante, o jovem Silvio Tendler assistiu aos filmes do Cinema Novo, entre tantos outros, enquanto participava do movimento cineclubista e frequentava o Festival JB/Mesbla. Flertou com a luta armada. Participou como assistente de direção de um filme em curta-metragem produzido pelo cinemanovista Zelito Viana, e também iniciou um projeto fílmico próprio sobre a vida do marinheiro João Cândido, líder da Revolta da Chibata de 1910, mas que acabou abortado pelas circunstâncias. No início dos anos 1970, Silvio Tendler deixou o Brasil em direção ao Chile, onde trabalhou em programas de cultura popular. Em seguida foi para a França, onde se graduou em História e Cinema e teve contato próximo com dois grandes nomes do cinema militante europeu, ligados às culturas políticas de esquerda socialista e comunista na Europa: Chris Marker e Joris Ivens.

Quando retornou ao Brasil, em 1976, Tendler resolveu colocar em prática essa

bagagem cultural e iniciou uma carreira cinematográfica como cineasta e como professor de Cinema e História na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Embora o período de 1964 a 1970 se refira ao período da adolescência de Silvio Tendler, seus relatos autobiográficos indicam um envolvimento intenso com o meio cultural cinematográfico carioca principalmente por sua circulação pelos espaços físicos que representavam o circuito alternativo de cinema, frequentado por estudantes secundaristas (como ele), universitários, artistas, cineastas e críticos.

2.2 “História e utopia”: diálogos entre a História e a Comunicação Social

Márcia Paterman Brookey (2010), em pesquisa pioneira no âmbito acadêmico sobre a filmografia de Silvio Tendler, reúne dados biográficos significativos das três primeiras décadas de vida do cineasta.³ Valendo-se principalmente de duas entrevistas exclusivas com o cineasta e do Memorial escrito por ele para a PUC-Rio, Brookey demonstra como Silvio Tendler forjou sua consciência política e como se deu a opção pelo cinema documentário histórico e político.

Ao pesquisar a vida de Silvio Tendler, da infância até a realização de seu primeiro filme longa metragem - *Os Anos JK* (1980) - o objetivo da pesquisadora é compreender como a trajetória de vida, nesse período, influenciou a opção do futuro cineasta pelo tipo de cinema que ele realizaria posteriormente. A partir desse estudo biográfico preliminar, Brookey analisa parte da filmografia de Silvio Tendler, identificando a síntese temática que norteia sua obra.

Nesse sentido, é possível notar correspondências entre a pesquisa de Brookey e a *política dos autores*, método de crítica cinematográfica surgido na França, nos anos 1950, no âmbito da *Revista Cahiers Du Cinéma*. Segundo Jean-Claude Bernardet (1994), a *política dos autores* “teve imensa repercussão mundial, inclusive no Brasil”, quando, nos anos 1960, cineastas do Cinema Novo, principalmente Glauber Rocha, passaram a defender o chamado *cinema de autor*.⁴

³ A dissertação de mestrado foi defendida em 2008, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

⁴ Cf. BERNARDET, 1994, p. 9-10, “Os autores da proposta foram jovens críticos que pouco depois se

A *política dos autores* introduz a ideia de que o cineasta é autor de seus filmes. A ideia de autor no cinema seria derivada da ideia de escritor na literatura. Nesse sentido, a *política dos autores* questiona o *status* de arte coletiva do cinema e busca ver o filme como a expressão maior de um único autor: o diretor.⁵ Segundo Jean-Claude Bernardet (1994), o principal objetivo desse método crítico é identificar temas recorrentes na filmografia de um cineasta:

A temática, este o nível em que se pode e se deve compreender o autor. Há uma temática que a análise permitirá deduzir do enredo, será a sua moral: termo-chave no vocabulário da *Nouvelle Vague*. [...] a “viga-mestra”, a “idéia-mãe”, a “filosofia”, a “figura-mãe”. Digamos uma matriz. [...]. O trabalho do crítico consiste em evidenciar essa matriz (BERNARDET, 1994, p. 30-31).

Do ponto de vista da *política dos autores*, para se chegar a essa matriz, a investigação sobre a biografia do cineasta é fundamental, especialmente sobre os anos de vida anteriores ao primeiro filme. Busca-se investigar um sentido nessa trajetória onde, por sua vez, estaria latente a “matriz”, a “idéia-mãe” da futura filmografia. Se a *política dos autores* parece ser uma das balizas nas pesquisas acadêmicas das áreas da Comunicação Social e do Cinema sobre cineastas e suas filmografias, na História, por outro lado, uma biografia precisa ser vista como uma construção dos sujeitos autores (biógrafo e biografado) no tempo.⁶

tornariam realizadores famosos como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol-Valcroze, expoentes da *Nouvelle Vague*”.

⁵ Cf. BERNARDET. 1994. p. 23, na *política dos autores* o ideal é que o cineasta seja, além do diretor, o roteirista e o produtor de seus filmes, ou que possa exercer sua autoridade sobre essas funções para que os filmes dirigidos por ele sejam reconhecidamente vistos como a expressão de sua visão particular sobre o mundo e o resultado do seu domínio pessoal da técnica cinematográfica. Assim, o *mise-en-scène* do cineasta-autor denota sua marca pessoal na forma como dirige os enquadramentos, os posicionamentos e movimentos de câmera, a interpretação e a movimentação dos atores dentro do quadro, os cenários e figurinos, a iluminação etc.

⁶ BOURDIEU (1996) aponta para a necessidade de se perceber que a construção de uma história de vida, muitas vezes, se apóia no interesse comum de pesquisador e pesquisado de atribuírem sentido à existência em questão. As autobiografias também buscam “atribuir sentido” e “descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva” que ateste “uma consistência e uma constância” na trajetória da vida. Para Bourdieu, pode-se, entretanto, operar uma “criação artificial de sentido” e acreditar numa “ilusão retórica” ao se “tratar a vida como uma história, isto é, como a narrativa coerente de uma sequência significativa e coordenada de eventos”. Frente a isso ele propõe, para se “compreender uma trajetória” chamada por ele de *envelhecimento social*, construir antes “os estados sucessivos no qual ela [a trajetória] se desenrolou”. Mais que contextualizar, é preciso construir “o conjunto de relações objetivas que vincularam o agente considerado [...] ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis.” As histórias de vida, admitindo-se a possibilidade de construí-las, ação cujos resultados e métodos tradicionais Bourdieu questiona, deveriam se guiar pelos embates, contradições, descontinuidades e imprevistos da vida do biografado. Cf. BOURDIEU (1996) *apud* FERREIRA (1996), p. 183-191,

Márcia Paterman Brookey aponta a *história* e a *utopia* como as principais matrizes sobre as quais os filmes de Silvio Tendler se estruturam. Seleccionamos a seguir alguns trechos das conclusões da pesquisadora agrupando-os de forma recortada:

Silvio Tendler pode ser apontado, então, como cineasta das utopias. Seus mais de trinta filmes documentários narram períodos democráticos e projetos de sociedade atrelados a personagens da história brasileira que se identificam com forças de emancipação. [...] Tendler dedica-se a elaborar a memória política nacional e engaja-se na busca por transformações sociais. Mais que isto, Tendler investe na possibilidade de construção do futuro com atenção aos anseios trazidos por estes personagens. [...] narrando projetos de sociedade, faz eco aos gritos de liberdade que os personagens carregam. Tendler aponta para vias de esperança com base em projetos desenhados por eles. [...] quando resgata o pensamento destes personagens, Tendler insere no presente rupturas e projeções (BROOKEY, 2010, p. 28-29).

Do ponto de vista da História, como área do conhecimento, e, mais especificamente, dos estudos que se dedicam às relações entre cinema e história, torna-se necessário ressaltar o interesse recorrente do cineasta em revelar, através de seu cinema, memórias submersas referentes ao golpe de 1964 e à violência de Estado impetrada pelo regime militar através da censura, da tortura e da repressão. O foco de Silvio Tendler sobre o regime militar, sua origem, seus desdobramentos, as lutas de resistência que provocou e seus personagens, está presente em vários de seus documentários e séries: *Jango* (1984); *Marighella*: retrato falado do guerrilheiro (1998); *Glauber – o filme, labirinto do Brasil* (2003); *Memórias do movimento estudantil – o afeto que se encerra em nosso peito juvenil* (2007); *Utopia e Barbárie* (2009); *Advogados contra a ditadura* (2014); *Há muitas noites na noite* (2017); *Os Militares da democracia: os militares que disseram não* (2014), entre outros. Embora representações sobre a ditadura militar tenham sido uma constante no cinema brasileiro, desde o golpe de 1964, Silvio Tendler pode ser considerado um cineasta que se ocupou desse tema e de seus desdobramentos de forma recorrente, construindo grande parte da sua filmografia em torno dele.

Embora o próximo texto sobre a trajetória de Silvio Tendler siga de perto a pesquisa de Brookey (2010), até mesmo em sua ordem cronológica, procurou-se abrir algumas janelas e problematizar as narrativas autobiográficas de Silvio Tendler, nos sentidos apontados anteriormente.

2.3 Anos 1960 e 1970: a vida a 24 quadros por segundo

Nascido a 12 de março de 1950, na Tijuca, bairro da cidade do Rio de Janeiro, Silvio Tendler morou durante a adolescência em Copacabana. Em 1970, optou por um exílio voluntário no Chile. Após cerca de dois anos no país andino, foi para a França onde permaneceu até fins de 1976, quando retornou definitivamente ao Brasil.

Seus pais, segundo o próprio Tendler, eram judeus “liberais” e não seguiam rigidamente as tradições.⁷ Eles se relacionavam com pessoas da “esquerda judaica”, “eram da esquerda judaica”, mas não eram militantes.⁸ Como esquerdistas, os Tendler “votaram no Marechal Henrique Lott em 1960 contra UDN-Jânio”, acompanharam a Campanha da Legalidade, sintonizados a um aparelho de rádio, e “torceram pela posse de Jango”.⁹ Do dia do Comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, Silvio guarda a lembrança de que a sua família foi uma das poucas da região onde morava, em Copacabana, a não estender panos pretos nas janelas em protesto à realização do comício. “Em 1964, posicionaram-se contra o Golpe Militar” (BROKEY, 2010, p. 38).

Uma história contada por Silvio Tendler sobre o momento do Golpe aparece quase sem variações em diferentes entrevistas. No dia 1º de abril de 1964, Silvio foi ao cinema e sua mãe, preocupada com o clima tenso dos últimos acontecimentos, disse-lhe que voltasse imediatamente para casa se alguma coisa acontecesse. De dentro da sala de cinema, Silvio ouviu os gritos e ruídos das comemorações nas ruas de Copacabana: João Goulart havia deixado o Rio de Janeiro. Tendler, então, obedeceu à sua mãe. Deixou o cinema e caminhou rapidamente para casa em meio ao tumulto das ruas. Ele conta que, naquele momento, soube quem perdera e quem ganhara com a queda de Goulart: enquanto moradores de Copacabana festejavam nas ruas a deposição do presidente, os porteiros dos prédios estampavam expressões de tristeza em seus rostos. “Aí eu percebi a coisa da luta de classes”, diz ele em entrevista a Brookey (2010, p. 40-41). Silvio Tendler conta que do momento

⁷ Essa afirmação aparece em outras entrevistas: “pais liberais”. Sua mãe, Sarah, era médica e professora de piano. Seu pai, Adolpho, era advogado e “incorporador de imóveis”. Como médica, d. Sarah atuou no Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos (IAPM). Silvio é o segundo de três filhos. Seus irmãos se chamam Sérgio e Sydney.

⁸ Entrevista de SilvioTendler a Márcia Paterman Brookey. Cf. BROOKEY, 2010, p. 38.

⁹ Cf. BROOKEY, 2010, p. 38.

do Golpe, guarda “uma imagem mais de tristeza que de revolta”.¹⁰

Esse fragmento da memória do diretor é significativo, pois permite compreender o sentido do poema, de autoria de Fernando Brant, que surge na última cena do documentário *Jango*, sobreposto à imagem em miniatura da foto presidencial de João Goulart que ornamenta seu túmulo.¹¹ O rapazote do poema representa o próprio Silvio Tendler quando, “pouco mais que um menino”, na época do golpe, se comoveu com a queda de Jango.¹²

O diretor conta que o golpe de 1964 e “a resistência ao golpe” aceleraram seu processo de politização.

Ele passa a frequentar a Associação Religiosa Israelita (ARI) e o movimento sionista, por volta de 1966:

“A gente dançava, sonhava com Israel e o sistema comunista em *kibutzim*. Aí, na porta, era aquele monte de judeus alemães em Mercedes Benz, motorista... e eu era classe média. Aquilo me chocou um pouco. Aí, começo a procurar um movimento sionista mais à esquerda” (TENDLER *apud* BROOKEY, 2010, p. 42).

Silvio Tendler revela a Brookey que o sionismo despertou-lhe “o desejo de viver o socialismo num *kibbutz*”, de viver em Israel, um desejo que foi intensificado com a Guerra dos Seis Dias, entre árabes e israelenses, em 1967. Ao manifestar sua vontade de lutar por Israel, seus pais proibiram.¹³

A identidade judaica de Silvio Tendler, como procura demonstrar Brookey, embora

¹⁰ Memorial entregue por Silvio Tendler à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em julho de 2006 *apud* BROOKEY, 2010, p. 41.

¹¹ “Os acontecimentos daqueles dias / Ainda estão claros na memória: / Fechado no escuro do quarto, / Querendo fugir do mundo que me chegava pelo rádio. / Eu, pouco mais que um menino, / Chorava, como se fosse morte, / A viagem-fuga do Presidente Jango.” (1ª estrofe do poema). Poema de Fernando Brant. *Jango* (1984/2007).

¹² É possível que o poema de Fernando Brant tenha sido encomendado pelo diretor especialmente para o filme, pois não foi localizado nenhum livro de poesias, publicado pelo autor. Além disso, deve se levar em conta a convivência social e profissional de Brant com Milton Nascimento e Wagner Tiso, compositores da trilha sonora de *Jango*.

¹³ Cf. BROOKEY, 2010, p. 43. A autora não aponta de quais células ou organizações sionistas de esquerda (socialistas) Silvio Tendler buscou se aproximar. Luiz Nazário (2013) em estudo sobre o cineasta brasileiro David Perlov, radicado em Israel, aponta os nomes de algumas células sionistas de esquerda em São Paulo que Perlov frequentou: Dror e Movimento Sionista Socialista. Cf. NAZARIO, 2013.

não fosse ortodoxa, era muito forte. Silvio e seus irmãos foram educados em um ambiente de classe média carioca, frequentando escolas e associações judaicas, e sendo incentivados a se tornarem “profissionais liberais judeus”.¹⁴ Eram estimulados a abraçarem duas carreiras, pois “quando outra migração fosse necessária, teriam que se adaptar em outro lugar, e, para isso, dois diplomas, duas profissões e fácil incorporação social eram aconselhados para melhor adaptação” (BROOKEY, 2010, p. 36).

Ao mesmo tempo em que se aproximava do movimento sionista, Silvio Tendler aprofundou suas incursões no mundo do cinema como espectador, como integrante do movimento cineclubista e, também, procurando realizar filmes.

O interesse pelo cinema parece ter raízes em casa, pois a família Tendler possuía um projetor e costumava se reunir semanalmente para sessões domésticas, alugando filmes de bitola 16 mm, disponíveis em estabelecimento que fornecia esse tipo de serviço.¹⁵ A Fábio Maciel (2011, p. 111) Silvio Tendler conta que desde criança frequentava salas de cinema. Por outro lado, também é preciso considerar outros fatores para o desenvolvimento do gosto pelo cinema.

Marcelo Ridenti (2014, p. 70) aponta que na efervescência cultural dos anos 1960 “o cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução” e, por isso, a sétima arte exerceu forte atração como campo de militância e expressão para jovens intelectualizados das classes médias. Além disso, o desenvolvimento tecnológico do cinema a partir do surgimento de novos equipamentos, mais acessíveis, mais leves e portáteis, passou a representar para muitos cinéfilos a possibilidade real de fazer filmes. Nos anos 1950 e 1960, novos movimentos cinematográficos como o neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* acenavam com temas e roteiros calcados na realidade, em cenários e figurinos

¹⁴ Memorial *apud*. Brookey, 2010, p. 37.

¹⁵Entrevista a Márcia Paterman Brookey, 2010, p. 18-19. A empresa que fornecia o serviço a domicílio, segundo o diretor, era a *Citera*. Em palestra proferida em seminário sobre sua filmografia na EBA - UFMG, em 2015, a cineasta brasileira Helena Solberg, descendente de dinamarqueses, contou que em sua casa, quando criança e adolescente, a família se reunia ao redor de um projetor para assistir filmes, o que leva a pensar que esse pode ter sido um hábito cultural das famílias de classe média alta do Rio de Janeiro naquela época.

cotidianos, apontando para uma forma barata e despojada de fazer cinema.

Entre o primeiro momento do golpe de 1964 e o aprofundamento de 1968, o adolescente Silvio Tendler frequentava salas de cinema. Sua memória indica os nomes dos cineastas, revelando uma permanência da influência, na sua formação, dos debates sobre o “cinema de autor”, tão propagados nos anos 1960, nos círculos cinematográficos:

Na sala da cinemateca do MAM, víamos Murnau, Dreyer, Griffith, os filmes de vanguarda canadense, Mac Laren, desenhos romenos de Íon Pospecu e do tcheco Jiri Trnka. Assistíamos ao *underground* norte americano e, clandestinamente, graças à ousadia do diretor da cinemateca, Cosme Alves Netto, aos clássicos soviéticos de Eisenstein, Dovjenko e Pudovkin. Nas sessões da meia-noite no cinema Paissandu, também programadas pela Cinemateca, víamos os filmes “cabeça” que estavam sendo lançados. Era uma festa ver os últimos Truffaut, Bresson, Godard ou Richard Lester num ambiente de fascínio e sedução. Num cineminha do posto 6, o Alvorada, curtia Bergman e outros autores “cabeça” (MEMORIAL, 2006 *apud* BROOKEY, 2010, p. 35).¹⁶

Como espectador, Silvio Tendler frequentava os espaços de sociabilidade dos aficionados por cinema no Rio de Janeiro daquela época: o cinema Paissandu e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Ao lado dos cineclubes, a Cinemateca do MAM e o Cine Paissandu constituíam-se nos principais espaços voltados para atividades de formação cultural cinematográfica da época. Eram os espaços onde se tomava contato com filmes de circulação comercial restrita ou inexistente, onde se assistia a ciclos cinematográficos temáticos e aos grandes clássicos da cinematografia mundial, onde se participava de debates sobre filmes, filmografias, onde se discutia o cinema brasileiro e sua realidade.¹⁷

A partir de 1965, quando Cosme Alves Netto assume a diretoria da Cinemateca, o espaço, incluindo o Museu, passa a representar, segundo Alice Pougy (2013, p. 110), um “centro de resistência cultural da época”. Militante da Ação Popular (AP), o novo diretor priorizava “o cinema brasileiro sem, contudo, abandonar os clássicos”. Com a proposta de “apresentar ‘um pouco de tudo’”, Cosme Alves Netto promovia ciclos temáticos, exibindo, principalmente, “filmes desconhecidos” que pudessem

¹⁶ Memorial entregue por Silvio Tendler à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em julho de 2006.

¹⁷ Cf. POUGY, 2013, p. 107-111. Disponível em: <https://issuu.com/revistarecine/docs/revista_recine_2013_web>. Acesso em: 20 ago. 2016.

render produtivos debates, como também valorizava o cinema brasileiro.¹⁸ Embora a Cinemateca do MAM, desde a sua criação, em 1955, ocupasse um espaço de formação através do oferecimento de cursos na área do cinema e da exibição de ciclos de cinematografias europeias, a partir do golpe de 1964 e da gestão de Cosme Alves Netto,

A Cinemateca passou a ser um espaço eleito por intelectuais e estudantes que ali se reuniam, viam e produziam filmes de arte, pensavam a realidade nacional e driblavam a censura com o intuito de resistir ao regime e de continuar “fazendo a cabeça” do público que pra lá se dirigia. “Pensar brasileiro”, este era o lema do pessoal que frequentava a Cinemateca. (POUGY, 2013, p. 110).

Visando ampliar os espaços de debates em torno do cinema de arte e sua maior difusão, a Cinemateca do MAM

[...] fechou acordos com os cinemas Paissandu, no Flamengo, e com o Tijuca Palace, na Zona Norte, para exibição de filmes de arte e marginalizados pelos circuitos tradicionais. Com isso, familiarizou milhares de jovens com o cinema de qualidade artística e intelectual francês, sueco, italiano, japonês, russo, polonês e, mais especialmente, o latino-americano (POUGY, 2013, p. 110).

Tendo a Cinemateca do MAM como responsável por parte de sua programação, mas voltado também para filmes mais palatáveis, mesmo para o público cinéfilo intelectualizado, o Cine Paissandu tornou-se um dos principais pontos de referência quando o assunto era cinema, na cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1960. Suas sessões, segundo Pougy, atingiam um público muito maior do que os da Cinemateca, mas esse era exatamente o objetivo de Cosme Alves Netto: expandir o público.

A possibilidade de fazer cinema começa a tomar forma quando Silvio Tendler frequenta o Festival JB/Mesbla: “Começo a freqüentar o Paissandu, o festival JB me estimula, porque me fez pensar que eu, um dia, poderia fazer cinema”.¹⁹

De acordo com Brookey (2010, p.45), Silvio Tendler teria frequentado a quarta edição do Festival JB, realizada em novembro de 1968, ano em que ele foi eleito

¹⁸ POUGY (2013) cita alguns ciclos realizados sob a direção de Cosme Alves Netto: Ciclo do Cinema Fantástico; Curtas Canadenses Premiados; Ciclo do Cinema Social; Festival Segunda Chance.

¹⁹ TENDLER *apud* BROOKEY, 2010, p. 45.

presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Os organizadores do Festival JB valiam-se da rede de cineclubes, através das federações estaduais, para divulgar o evento.

Vale abrir um parêntesis sobre os chamados festivais JB/Mesbla ou Festival JB, devido a sua importância como concorrido evento cinematográfico da capital fluminense, com seis edições, de 1965 a 1970, constituindo-se em importante espaço de sociabilidade e formação para jovens aspirantes à carreira cinematográfica.

Em trabalho de pesquisa pioneiro, Miriam Alencar (1978) apresenta um panorama detalhado dos festivais JB/Mesbla, promovidos pelo *Jornal do Brasil* e, inicialmente, patrocinados pela loja de departamento Mesbla. O 1º Festival Brasileiro de Cinema Amador – FBCA - (nome oficial do evento) foi realizado em 1965 com foco temático na cidade do Rio de Janeiro, mas, nos anos seguintes, os festivais JB/Mesbla ou Festival JB, como a autora se refere ao evento, alcançariam uma representatividade nacional e se tornariam um importante canal de expressão para a juventude cinéfila brasileira. Segundo a autora, na segunda metade dos anos 1960, os festivais JB representavam "a grande chance de realizar um filme e mostrá-lo; era a oportunidade de ser visto, analisado e criticado pelos cineastas-ídolos do Cinema Novo. Era realmente a primeira e grande oportunidade de praticar a teoria" (ALENCAR, 1978, p. 97).

As edições do FBCA (1965-1970) foram realizadas no cinema Paissandu, "que se transformara no ponto de encontro de cineastas, candidatos à carreira, críticos e toda uma juventude interessada no novo movimento em processo" (ALENCAR, 1978, p. 97). De festival local, centrado na cidade do Rio de Janeiro e dedicado exclusivamente ao filme de curta metragem em 16 mm, o Festival JB foi ampliado e, na segunda edição, passou a receber inscrições de filmes de outros estados brasileiros. A cada edição o número de participantes aumentava e a visibilidade do Festival crescia para o resto do Brasil.

Miriam Alencar era uma observadora privilegiada, pois trabalhava no *Jornal do Brasil* e acompanhou de perto as diversas edições do Festival. Ela assistiu à radicalização

dos temas dos filmes dos jovens realizadores, principalmente a partir de 1968, e ao recrudescimento da censura sobre os filmes concorrentes a partir de 1967. Além dos problemas com a Censura, o Festival JB passaria, a partir de 1971, a ser tutelado e controlado pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), quando mudaria de nome e de formato.²⁰

No IV Festival JB, realizado em 1968, e apontado por Brookey como aquele que o jovem Tandler frequentou, Miriam Alencar observou:

[...] grande carga de agressividade que se tornou constante em quase todos os filmes participantes. Também pôde ser constatada a predominância de filmes sobre sexo e religião, no sentido de crítica negativa à sociedade de consumo. A maioria de seus 48 filmes eram polêmicos (ALENCAR, 1978, p. 98).

O Festival JB teve ainda mais duas edições antes de ingressar em sua segunda fase. Em 1969, com o objetivo de ampliar o Festival para o maior número possível de participantes, os organizadores determinaram que os filmes concorrentes deveriam ter “duração única de 90 segundos” e poderiam também ser realizados em formato 35mm, mas todos deveriam partir de um “tema fixo – A Vida, em todas as suas manifestações”(ALENCAR, 1978, p. 98). O número de participantes foi recorde: 165 inscritos de todo o país (RJ, SP, MG, BA, PA, PE, RS, SC, DF, PB, ES, SE). Entretanto, o que se viu, segundo Miriam Alencar, foram imagens predominantes de “morte”. A situação de recrudescimento da repressão do regime militar fazia-se estampar nas representações fílmicas dos jovens cineastas amadores.

Em 1970, apenas 21 filmes foram inscritos. O FBCA enfraqueceu-se na medida inversa em que a repressão desencadeada pelo regime militar, a partir do AI-5, instalou-se no país. Um fator importante para o enfraquecimento do FBCA foram os problemas com a censura, que começaram ainda em 1967.²¹ Além dos problemas

²⁰ A segunda fase do Festival (1971-1977) é marcada por várias mudanças. O Festival deixa de ser amador e torna-se profissional. O evento é rebatizado com o nome de Festival Brasileiro de Curta-Metragem e passa a aceitar somente filmes em bitola 35 mm. Em 1971, na primeira edição da nova fase, o Instituto Nacional de Cinema – INC – na gestão de Ricardo Cravo Albin, “resolve **promover** o Festival” (ALENCAR, 1978, p. 107, grifo da autora).

²¹ De acordo com Miriam Alencar (1978), os filmes inicialmente não eram censurados, mas passaram a sê-lo. Os organizadores viram-se obrigados a apresentar previamente os filmes à DCDP para obtenção de certificados provisórios específicos para o período do Festival. Após a premiação, o *Jornal do Brasil* deveria providenciar a renovação dos certificados de censura se quisesse exibir os filmes em outros estados do país. Isso provocava constrangimentos, pois filmes premiados chegaram a ser proibidos.

com a Censura, a evolução do Festival JB para outro formato, o Festival Brasileiro de Curta Metragem, foi marcada pela interferência e maior controle do INC, que passou a exigir que os filmes concorrentes fossem realizados em bitola 35 mm. As leis de proteção do filme “curto” favoreciam aqueles produzidos em 35 mm, pois davam algumas garantias de que os filmes pudessem ser exibidos no circuito comercial de cinema. Isso provocou certo desinteresse pela produção em 16 mm, pois não havia garantia de que os filmes pudessem ser exibidos posteriormente. Soma-se a isso a diminuição, citada por Miriam Alencar, do número de cineclubes, espaços onde os filmes em 16 mm ganhavam circulação, que se deu após o AI-5. No entanto, o Festival JB, com novos nome e formato, mas ainda voltado para o filme curta metragem, continuou até 1977 a ser um espaço significativo para experimentações fílmicas e para o lançamento de novos talentos.

Cine Paissandu, Cinemateca do MAM, movimento cineclubista e festivais JB: esses eram os principais espaços frequentados pelo público cinéfilo, por estudantes e pelos realizadores de filmes da época, no Rio de Janeiro. Para Rosália Duarte (2013) esses espaços de sociabilidade dos cineastas e seus públicos funcionavam como espaços físicos e simbólicos de uma educação cinematográfica não formal. A autora acentua a importância de se considerar como locais de formação igualmente significativos “o circuito de bares contíguos a esses espaços (o bar da [rua] Senador Vergueiro, o bar da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o Amarelinho da Cinelândia, o Lamas, entre outros)” (DUARTE, 2013, p. 118). Embora os créditos de uma formação estética e política em cinema sejam dados principalmente aos cineclubes, Rosália Duarte afirma que tanto a Cinemateca do MAM quanto o cine Paissandu “também atuavam como clubes de cinema, reunindo e formando interessados na sétima arte” (2013, p. 116).

Além de frequentar a cinemateca do MAM e o cine Paissandu, Silvio Tandler participou ativamente do movimento cineclubista. Em 1967, com amigos, fundou o *Cineclube 4C Charles Chaplin*. Em 1968, tornou-se presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro.

Geovano Moreira Chaves (2010) chama a atenção para a “fama” que os cineclubes adquiriram como promotores de “exibições clandestinas” de filmes “proibidos e

censurados” durante a ditadura. Ele lembra que “o movimento cineclubista apresenta também um projeto bem mais amplo, formador de gostos, de posturas, de visões de mundo e de identidades em torno do específico cinematográfico” (CHAVES, 2010, p. 13). Nesse sentido, os cineclubes eram espaços privilegiados para “acalorado debate sobre visões políticas e estéticas” (p. 14). De acordo com Brookey (2010, p. 46), é no movimento cineclubista que Tandler “desenvolve a paixão pela imagem, por discutir arte e política, política na arte, arte na política”.

Uma história recorrente contada por Silvio Tandler em algumas entrevistas é a de que ele e seus colegas cineclubistas costumavam subir morros de favelas cariocas, com um “pesado projetor dezesseis milímetros”, para passar filmes e provocar a conscientização política do “povo”.²² O filme mais utilizado e ainda vivo na memória do diretor para o trabalho de “conscientização” das classes populares era *Os companheiros*, do diretor italiano Mario Monicelli.²³ Em entrevista recente, Silvio Tandler se lembrou do filme:

“Eu passei a minha juventude inteira, dos 14 anos em diante, fazendo projeções semanais do filme *Os Companheiros*, do Mario Monicelli que é um filme sobre a primeira greve de operários na Itália; e o filme era uma aula de política; e a gente assistia emocionado... E o Marcelo Mastroiani fazendo o papel de um professor que organizava as massas; e os operários... [...]; e um operário lá fala: ‘Que país é esse? É um país de merda.’ O filme é absolutamente militante, sensacional. E eu, quando fiz *Utopia e Barbárie*, eu fui à Itália entrevistar alguns cineastas e entrevistei o Mario Monicelli. E contei essa história pra ele, da emoção da minha geração de assistir e projetar *Os Companheiros*, o filme dele como um filme político. E ele me falou: ‘Engraçado, *Os Companheiros* aqui na Itália é uma comédia.’ (para o entrevistador) Entendeu? Quer dizer, tinha uma outra visão de mundo naquele filme. Ele fez um filme que era para rir, mas também para pensar politicamente. E o filme aqui no Brasil era um filme

²² Memorial *apud* BROOKEY (2008, p. 27).

²³ O filme *Os companheiros* (Mario Monicelli, 1963) conta a história de um grupo de trabalhadores de uma fábrica têxtil da região de Turim, na Itália, submetido a uma jornada exaustiva de trabalho. Quando um operário sofre um acidente provocado pelo cansaço, alguns operários começam a questionar a possibilidade de falar com os patrões sobre a redução da jornada de trabalho. A chegada do professor Sinigaglia (Marcelo Mastroiani) na cidade, acolhido pelo professor do Liceu, que nas horas vagas dedicava-se a alfabetização dos operários para estes terem direito ao voto, irá imprimir um novo impulso às reivindicações dos trabalhadores. Sinigaglia, na verdade um militante das causas operárias procurado pela polícia por suas atividades subversivas passa a aconselhar os operários sobre estratégias de luta contra os patrões como a greve, a união do grupo, o estoque e o racionamento de víveres para o sustento dos trabalhadores durante a greve etc. O filme é uma tragicomédia. O lado cômico das situações refere-se à inexperiência dos personagens com o repertório das ações grevistas e o desconhecimento dos preceitos ideológicos que o orienta, provocando assim confusões e mal entendidos. O tom de comédia ameniza o tema da pobreza e da exploração capitalista industrial, enquanto os momentos dramáticos envolvem a morte de dois personagens. Filme disponível no portal *Youtube*.

político. E eu encontro várias pessoas da minha idade, da minha geração... Se você perguntar sobre *Os companheiros*, eles vão falar emocionados sobre esse filme como uma grande aula de política. É uma comédia”.²⁴

Na fala acima, Silvio Tendler responde afirmativamente ao entrevistador sobre também ser possível “conscientizar” o povo através do humor, mas o depoimento revela que o conjunto de situações cômicas vividas pelos operários nas cenas de *Os Companheiros* era percebido por ele e seus colegas cineclubistas de outra forma. Quem diz a Tendler que o filme é uma comédia é o próprio diretor do filme, Mario Monicelli. Essa passagem levanta uma questão: como sociedades, indivíduos ou grupos sociais veem de formas diferentes o mesmo filme através de tempos/contextos culturais, sociais e políticos diversos?

O período de 1968 a 1970 é um momento de decisões importantes na vida do futuro cineasta e a trajetória de Tendler, nesse momento, pode ser compreendida como representativa da encruzilhada histórica vivenciada por toda uma geração militante engajada na resistência ao golpe de 1964 e provocada pela edição do Ato Institucional n. 5. Após o AI-5, o cerco do regime militar às liberdades políticas e de expressão se fecharam de tal forma que muitos jovens engajados se viram irremediavelmente diante de três caminhos: a luta armada, o *desbunde* ou o exílio. Como veremos adiante, Silvio Tendler optou por se exilar no Chile de Salvador Allende e da Unidade Popular, no final de 1970.

Mas, ainda no Brasil, em 1968, Silvio se aventura pela primeira vez na realização de um filme, assumindo a função de assistente de direção no curta metragem, em 16 mm, *Fantasia para Ator e TV*. Com 10 minutos de duração, o curta foi dirigido por Paulo Alberto Monteiro de Barros, conhecido atualmente por Artur da Távola, e produzido pelo cinemanovista Zelito Viana. A música tema foi composta pelo futuro escritor Paulo Coelho. A sinopse do filme informa: “As influências da televisão no comportamento das crianças e do homem médio brasileiro. Pequena estória de um homem viciado em televisão”.²⁵ Silvio Tendler conta que o filme contou com participações ilustres: da atriz Leila Diniz, em uma rápida aparição, e da cantora e

²⁴ Cf. Íntegra da entrevista com o cineasta Silvio Tendler – Apoie o filme *Livres:catarse-me/livres*. Tempo: 1:25:11. Canal Jornal A Nova Democracia. Publicado em 16 de jan de 2015. Canal de mídia-ativismo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=y1MI0N5U0Sk>> Acesso em: 1º jun 2016.

²⁵ Cf. Base de dados da Cinemateca Brasileira. Filmografia Brasileira. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>> Acesso em: 20 mar. 2017.

compositora Nara Leão, que gravou a música tema. A estreia no universo da produção cinematográfica é atualmente vista de forma bem humorada por Silvio Tandler como uma “ação entre vizinhos” já que Zelito Viana, Artur da Távola e ele moravam no mesmo edifício em Copacabana.²⁶

Em 1969, outro projeto tem início: Silvio consegue realizar uma entrevista com João Cândido Felisberto, o “Almirante Negro”, líder da Revolta da Chibata de 1910. Ele conta que ao ler o livro de Edmar Morel, *A revolta da chibata*, se interessa pelo tema e fica sabendo que o historiador Hélio Silva, avô de amigos, havia entrevistado o líder do movimento para o Museu da Imagem e do Som (MIS). Ricardo Cravo Albin, então diretor do MIS, permite a Silvio assistir à entrevista e, também, o apresenta ao filho de João Cândido, Adalberto do Nascimento Cândido, o Candinho, que trabalhava com Albin na Superintendência Nacional de Abastecimento (Sunab). A partir desse contato, Silvio Tandler consegue realizar uma entrevista com o “Almirante Negro”.²⁷ Entretanto, um acontecimento de proporção internacional, no qual o jovem Tandler se veria indiretamente envolvido, fez com que o material fílmico da entrevista com o marinheiro João Cândido se perdesse.

No início de outubro de 1969, quatro jovens militantes do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) sequestraram um avião de passageiros durante um voo entre as cidades de Belém e Manaus com o objetivo de desviar sua rota rumo à capital cubana. Um dos sequestradores, Elmar Soares de Oliveira, era amigo e companheiro de Silvio Tandler no movimento cineclubista. Nas informações sobre o sequestro, prestadas pelo Ministério da Aeronáutica à imprensa, constava um perfil detalhado de Elmar Soares. Além de dados pessoais (idade, endereço, filiação, grau de instrução etc.), a reportagem publicada no *Jornal Correio da Manhã* reproduzia um texto das autoridades militares:

Elmar Soares de Oliveira é aparentemente um tipo cuja preocupação se resume em cinema e arte. Possui diversos projetores e filmadoras e é muito ligado a pessoas que se interessam por cinema. Mas por trás do cinematografista esconde-se um tipo frio, insensível, comunista da linha chinesa. Em sua residência foi encontrado material explosivo e outros

²⁶ Entrevista a Bárbara Mengardo, Cecília Luedemann, Débora Prado, Hamilton Octavio de Souza, Lúcia Rodrigues, Lúcia Tavares, Otávio Nagoya. *Revista Caros Amigos*, p. 12-17.

²⁷ *Ibidem*, p. 13.

pertences para fabricação de bombas.²⁸

Sobre sua relação com Elmar Soares de Oliveira e as atividades realizadas em conjunto no cineclubismo, Silvio Tandler relata a Márcia Paterman Brookey (2010):

“Recebemos filmes do Vietnam e passamos aqui, do [cineasta cubano] Santiago Alvarez também. A gente fazia isso via Federação dos Cineclubes, que tinha ponte com o Partido Comunista e tal. E aí, o Elmar, que era da Odontologia, um cara mais velho [...] A gente pegava um fusca, um projetor, e ia projetar por aí” (TENDLER *apud* BROOKEY, 2010, p. 49).

Antes do sequestro, Elmar Soares promoveu uma “reunião de despedida em Copacabana” dizendo que estava de viagem para Minas Gerais para “ver a família”. Segundo Brookey (2010, p.53), no “corredor do prédio, [Elmar] pergunta a Silvio se quer também ir para Cuba. Ele diz que sim e marcam o estabelecimento de contato posterior”.

As investigações sobre o sequestro do avião levaram a polícia ao nome de Silvio Tandler, não apenas devido às suas rotineiras atividades cineclubistas com Elmar, mas especificamente por causa de um filme.

Em 1969, um filme realizado pelo cineasta baiano Olney Alberto São Paulo, intitulado *Manhã cinzenta*, vinha causando admiração e grande interesse nos círculos cinematográficos mais restritos. No rastro dos protestos estudantis de 1968, Olney São Paulo havia feito um filme que mesclava cenas documentais de manifestações contra a ditadura e dos confrontos com a polícia, com encenações alegóricas da repressão autoritária. Com uma narrativa não linear e metafórica, *Manhã cinzenta* denunciava prisões arbitrárias, práticas de tortura e execuções sumárias de estudantes, trabalhadores e sindicalistas.

A história do filme se passa numa cidade ocupada por forças policiais, onde estudantes se sentem acuados e não sabem o que fazer. Uma estudante universitária, interpretada pela atriz Janete Chermont, em determinado momento diz: “É preciso fazer alguma coisa”. Um estudante responde: “Não há mais esperança.

²⁸ Cf. FAB diz quem seqüestrou Caravelle. *Correio da Manhã*. 10 de novembro de 1969, p. 28. Dos quatro sequestradores que conseguiram levar o avião até Havana, em Cuba, apenas dois tiveram os nomes divulgados na reportagem do *Correio da Manhã*: Elmar Soares de Oliveira e Cláudio Augusto de Alencar Cunha.

Tudo está perdido”. Em outro momento, diante do mesmo impasse, Janete Chermont diz: “É preciso ser forte. É fraqueza desesperar”. *Manhã cinzenta* propunha a resistência ao regime militar e denunciava o arbítrio, as prisões injustas, o anticomunismo e a tortura.

O filme teve uma exibição de estreia para convidados na Cinemateca do MAM. Olney São Paulo não havia submetido seu filme ao crivo da Censura. Havia oito meses que o AI-5 fora decretado. Sua estratégia era manter o filme na clandestinidade, pelo menos em relação ao aparato da censura, pois o filme chegou a ser noticiado na imprensa pelos jornais *Última Hora* e *Jornal do Brasil*, como consta nas notas citadas por Ângela José (1999, p. 99-102) no livro que escreveu sobre a trajetória e a filmografia de Olney São Paulo.

Com cerca de 20 minutos de duração, *Manhã cinzenta*, para seu diretor, era um episódio de um futuro longa metragem que ainda seria concluído à medida que os recursos financeiros necessários fossem reunidos. O projeto original era realizar um filme formado por “três episódios diferentes, enfocando a realidade brasileira do final dos anos 1960” (JOSÉ, 1999, p. 98). Olney São Paulo havia distribuído algumas cópias de *Manhã cinzenta* para festivais internacionais, para a Cinemateca do MAM e para a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. A cópia do filme paga pela Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro ficou sob a guarda da instituição, mas Elmar Soares que, segundo Ângela José (1999, p.103), fazia parte da diretoria da Federação, decidiu levar o filme para Cuba.

Durante o sequestro do avião, segundo as autoridades, *Manhã cinzenta* teria sido exibido para os passageiros, o que Ângela José (1999) contesta dizendo que os sequestradores estavam muito preocupados em manter o controle da situação para se darem ao trabalho de exibir o filme. Entretanto, a versão das autoridades aeronáuticas era a de que o filme não apenas havia sido exibido para os passageiros, mas os sequestradores bradaram nos corredores da aeronave frases do tipo: “Um filme de um patriota brasileiro! Vejam o que a repressão está fazendo com o povo!” (JOSÉ, 1999, p. 104). Ângela José também contesta essa versão, e afirma que “nenhum dos passageiros sabia que eles estavam com uma cópia do filme” (1999, p. 110).

A Polícia Federal foi atrás de Olney São Paulo. Não o encontrando, pois o cineasta estava no Chile, exibindo *Manhã cinzenta* no Festival de Cinema de Viña del Mar, agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) fizeram apreensões de todo tipo de material e documentos referentes às suas atividades cinematográficas, não apenas na sua casa, mas também em seu local de trabalho, o Banco do Brasil. Quando o cineasta retornou ao país, soube por amigos que a polícia estava à sua procura e, após alguns dias, sem saber exatamente quais eram as acusações que pesavam sobre ele, decidiu se apresentar espontaneamente, acompanhado de um advogado do Banco, para prestar depoimento. Segundo Ângela José,

No Ministério da Aeronáutica lhe apresentaram uma fatura do Laboratório Líder encontrada na casa de um dos sequestradores. Olney confirmou que as despesas de confecção da cópia foram pagas pelo acusado do sequestro [Elmar], porque o filme faria parte do acervo da Federação de Cineclubes. Afirmou ter conhecido o acusado numa exibição privada de *Manhã cinzenta* na Cinemateca do MAM e que, possivelmente, ele fora apresentado por Silvio (mostraram-lhe fotos de Silvio Tandler), ex-presidente da Federação. No entanto, Olney desconhecia as intenções do rapaz de sequestrar o avião e levar seu filme para Cuba (JOSÉ, 1999, p.104-105).

Com o depoimento de Olney São Paulo sobre as circunstâncias em que teve contato com Elmar Soares, autoridades policiais foram atrás de Silvio Tandler. Segundo o cineasta, quando bateram à porta de sua casa, sua mãe os despistou para que ele fugisse (BROOKEY, 2010, p.53). Tandler passou cerca de dois meses escondido na casa de um primo, em São Paulo. Posteriormente, se apresentou e respondeu ao inquérito, sendo inocentado. Nesse episódio, para conseguir se livrar do Inquérito Policial Militar (IPM) sobre o seqüestro do avião, Silvio Tandler contou com a ajuda do Coronel Aviador Afrânio Aguiar.²⁹

Com receio de que as filmagens da entrevista com o “almirante” João Cândido caíssem nas mãos da polícia, Silvio as confiou “a uma amiga sem vínculos com a militância política” que, assustada e com medo da “polícia do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI)”, as queimou.³⁰

²⁹ Cf. Biografia. Disponível em: <<http://caliban.com.br/biografia/>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

³⁰ Memorial *apud* BROOKEY, 2010, p. 53.

Olney São Paulo, por sua vez, ao comparecer ao Ministério da Aeronáutica, no dia 13 de novembro de 1969, para assinar seu depoimento, foi detido e permaneceu cerca de um mês preso, em local ignorado. Durante esse período, ele foi conduzido por agentes até a sua residência, por poucas horas, onde os policiais fizeram mais apreensões de material fílmico, figurinos de *Manhã cinzenta* e outros objetos. No tempo em que permaneceu na prisão, Olney São Paulo foi torturado. Segundo amigos e familiares, a violência sofrida por ele comprometeu gravemente a sua saúde. Até o final da vida, as sequelas da tortura foram uma constante, obrigando-o a recorrer frequentemente a tratamentos médicos e a medicamentos controlados (ansiolíticos). Passou a sofrer de insônia. Morreu em 1978, aos 41 anos. (JOSÉ, 1999, p.104-108).

Olney São Paulo, ao lado de Joris Ivens e Chris Marker, é um dos cineastas a quem Silvio Tendler dedica o documentário *Jango* (1984). Seu nome é o penúltimo a aparecer na sequência dos créditos iniciais, sobre uma imagem do ex-presidente João Goulart no exílio.

Em novembro de 1970, “apesar do contragosto dos pais”, Silvio Tendler embarca para o Chile.³¹ Tal decisão não se deu de forma tranquila. Em entrevista a Brookey, ele confessa que com o episódio do sequestro do avião, aos 19 anos, se viu “colocado no dilema de sair do Brasil ou ir para a clandestinidade”.³² Sua memória sobre esse momento crucial que o pressiona a escolher uma direção indica para a vontade de continuar se posicionando e atuando politicamente contra a ditadura, naquele momento, mas também de reconhecer, ao mesmo tempo, a impossibilidade de fazer isso dentro da legalidade devido ao fechamento do regime após o AI-5. Tomando como base seu depoimento a Brookey, recortamos algumas, passagens que dão uma ideia dos dilemas vividos pelo jovem Silvio:

“Eu tava aqui, ferrado, imprensado entre isso de radicalização, eu era ligado à turma da luta armada... mas não tava disposto a morrer daquela maneira. [...]. Ou era a luta armada ou era o desbunde. Não me imaginei me formando em Comunicação, Direito, tendo uma família... tava completamente emparedado dentro de mim mesmo [...] eu não me via na luta armada, e depois eu formulei isso melhor, visualizei de uma forma mais clara, da seguinte maneira: não existe guerrilheiro sem narrador, e eu

³¹ BROOKEY, 2010, p. 59.

³² *Idem.*

preferi ser o narrador. E aí foi uma opção minha, fazer um cinema nessas circunstâncias, um cinema político, com um aporte meu, a revolução e a transformação. [...] Pensei isso aos 19 anos, quando fui fazer o filme sobre João Cândido, sobre a Revolta da Chibata. Sabia que queria fazer um cinema que fosse uma arma de transformação social, foi minha primeira intuição cinematográfica. Comecei a ler os livros do [historiador] Nelson [Werneck] Sodré e algo tava me dizendo que eu tinha que ter uma vida engajada como artista. Naquela época, as duas coisas se afunilavam, o artista era engajado, um ser que não só produzia uma obra política (Zé Celso, Glauber, Boal, você vai pra cada área e vai ver que é um momento de engajamento muito forte), e aí eu tô dentro desse movimento. Meus modelos eram modelos de artistas engajados” (TENDLER *apud* BROOKEY, 2010, p. 55-58).

O sequestro do avião tornou seu nome e sua figura fichados e visados pelas forças policiais da ditadura. Talvez a saída para o exterior não fosse apenas uma opção, mas uma necessidade.

É importante notar que em vários de seus filmes, desde *Jango*, em 1984, Silvio Tandler se posicionou de forma crítica em relação à opção pela luta armada. Em *Jango*, a luta armada aparece como “uma nova palavra de ordem” frente à “derrota do populismo” e ao “desencanto com as fórmulas políticas tradicionais”.³³ Ela aparece também como parte da “vaga revolucionária dos anos 60” que se espalhou por toda a América Latina. Em outras palavras, a luta armada no documentário *Jango* aparece como uma radicalização frente ao estreitamento dos canais de protesto, cada vez mais reprimidos de forma violenta por forças militares e, ao mesmo tempo, se espelha na proposta de luta pela disseminação do socialismo cubano no continente capitaneada pelo guerrilheiro Che Guevara, capturado e morto em 1967.

Sobre sua estada no Chile, de fins de 1970 a 1972, Silvio Tandler diz à Brookey que sua lembrança é “maravilhosa”. Ele relata da seguinte forma a sua chegada ao país: “Pensão da dona Adriana. Os exilados todos lá. Cheguei lá, todo mundo na frente da televisão, vendo o Allende assinar o acordo de estabelecimento de relações diplomáticas com Cuba... maravilhoso” (TENDLER *apud* BROOKEY, 2010, p. 59).

Sobre seus contatos cinematográficos no Chile, Silvio Tandler conta que foi apresentado ao cineasta chileno Hugo Araya³⁴, ligado à “Secretaria de

³³ DVD *Jango* – Como, quando e porque se depõe um presidente da República (Silvio Tandler, 2007).

³⁴ Hugo Araya foi pintor, fotógrafo e cineasta. Iniciou sua carreira como iluminador e cinegrafista no Canal de Televisão da Universidade do Chile, nos anos 1960. Atuou na área cinematográfica e

Desenvolvimento Social, que tinha a *Operación Saltamontes*.³⁵ A Fábio Osmar Maciel (2011, p. 112) o cineasta contou que chegou ao Chile “levando cartas” e que procurou a cinemateca chilena e o cineasta Miguel Littin³⁶. Tandler também procurou estabelecer contatos na universidade e na televisão chilenas.

A *Operación Saltamontes* era um programa de cultura popular ligado à *Consejería Nacional de Desarrollo Social* e consistia na atuação de agentes socioculturais em algumas regiões determinadas com o objetivo de motivar as populações locais para os trabalhos de Desenvolvimento Social do governo Salvador Allende. Buscava-se intervir junto às populações selecionadas para que, “através de atividades artísticas, de educação física e de educação infantil”, os moradores dessas comunidades criassem “consciência da necessidade de mudar o sistema que os explora e implantar o socialismo justo” (AGUAYO *apud* SEPÚLVEDA; CHAVARRÍA, 2015, p. 10).

A dinâmica do programa consistia na intervenção de um grupo de 24 a 26 agentes socioculturais, entre artistas e funcionários da *Consejería*, durante um período de 21 dias, junto às populações das localidades escolhidas. O programa iniciava e terminava com um grande espetáculo que simbolizava o despertar da população local para sua própria capacidade de produção de atividades culturais, assim como para sua prontidão para a organização e a mobilização de protesto e para a capacidade de criar e mobilizar uma rede de comunicação regional. A *Operación Saltamontes* estimulava a autonomia popular local para a mobilização cultural e para a circulação da informação. Além de propagar os programas do governo central, os *Saltamontes* visavam também a identificar e valorizar líderes locais para a

durante o governo de Salvador Allende trabalhou na Universidade Técnica Del Estado (UTE). Foi morto, aos 37 anos, por militares chilenos durante uma ofensiva à UTE, em 12 de setembro de 1973. Cf. Biografia de Hugo Araya disponível em: <http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=49> Acesso em: 25 abr 2017.

³⁵ BROOKEY, 2010, p. 59.

³⁶ Considerado um dos mais importantes cineastas chilenos, Miguel Littin iniciou sua carreira no cinema nos anos 1960, após atuar como diretor de programas de televisão e teleteatros no Canal 9, da Universidade do Chile. Seu primeiro longa metragem, *El Chacal Nahueltoro*, foi premiado no Festival de Berlim, em 1971, e é considerado um clássico da cinematografia latino americana. Durante o governo de Salvador Allende, Littin foi nomeado presidente da Chilefilms. Com o golpe militar, em 1973, o cineasta exilou-se no México, onde continuou a realizar filmes. Biografia de Miguel Littin. Disponível em: <http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=6>. Acesso em: 02 fev. 2017.

constituição futura das *Comisiones Vecinales de Cultura* ou *Casas de Cultura*.³⁷ A comunidade era estimulada pelos agentes socioculturais a identificar e a diagnosticar seus problemas e a expressá-los em uma peça teatral, por exemplo. Desse modo, ao final da intervenção de três semanas, eram os próprios moradores da região que “atuavam na peça, que escreviam no mural e decidiam as ações a serem realizadas para solucionarem os problemas da população” (AGUAYO *apud* SEPÚLVEDA; CHAVARRÍA, 2015, p. 11).

Segundo Brookey, para Silvio Tandler a Operação *Saltamontes* consistia em passar “21 dias em comunidades carentes criando células de produção cultural: escrever, produzir e mimeografar jornais populares, ensinar teatro, música e lições de folclore regional” (BROOKEY, 2010, p. 60). Em sua memória, Tandler enfatiza o objetivo de se ensinar a produzir jornais por meio do programa.

No Chile, Silvio Tandler também “atua como cinegrafista, participa da ChileFilms” e realiza um filme sobre a política governamental chilena, intitulado “La Cultura Popular Vái!”.³⁸

Em 1972, Silvio Tandler deixa o Chile e parte para a França, segundo ele, para “aprender mais, descobrir mais” sobre cinema (BROOKEY, 2010, p.60).

Na viagem de navio, conhece “um pintor surrealista, Fernand Tessié, ligado ao PC” (Partido Comunista) que o apresenta a “um crítico de cinema francês, o Philippe Odicouer” (BROOKEY, 2010, p.60). Segundo Tandler, ambos lhe teriam recomendado procurar o coletivo de cinema Service de Lancement des CEuvres (SLON). Vejamos a fala do diretor, pois ela é rica para exemplificar a proximidade de Silvio Tandler com a cultura política comunista:

“Ele [o crítico de cinema Philippe Odicouer] me disse: “a tua não é procurar a produtora do Partido Comunista”. O partido comunista tinha uma produtora também. Então, ele [o pintor Fernand Tessiê] me apresentou a uma menina que trabalhava na produtora do partido comunista [francês], eles tinham um trabalho. E era uma coisa absolutamente careta, os caras trabalhavam na TV também. E [Tissié] me apresentou a esse crítico de cine [Odicouer], e que era mais uma pessoa libertária, um comunista libertário, tinha um puta

³⁷ Memorando “8-C-6” *apud* SEPÚLVEDA; CHAVARRÍA, 2015, p. 11.

³⁸ Cf. Biografia. Disponível em: <<http://caliban.com.br/biografia/>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

cartaz enorme do [filme] *O Salmo Vermelho* com uma frase do Bakunin genial. E ele me disse: ‘a tua não é o PC não, tô percebendo que você tem uma cabeça mais libertária. Vou te botar em contato com o Grupo Slon’, que era o grupo do Chris Marker” (TENDLER *apud* BROOKEY, 2010, p. 60-61).

Segundo Carolina Amaral de Aguiar (2013), o contexto político latino-americano (os golpes, a tortura, a “experiência chilena”, a revolução cubana etc.) ocupou um espaço significativo nos debates dos círculos intelectuais, artísticos e cinematográficos franceses, ao longo dos anos 1970, e, nesse sentido, o cineasta Chris Marker foi uma das figuras mais atuantes ao procurar levar a público, através do cinema, informações e reflexões sobre os projetos políticos das esquerdas na América Latina e seus desdobramentos históricos. Sobre o cineasta Chris Marker, Carolina Amaral de Aguiar, em sua pesquisa, propõe:

[...] uma visão sobre o realizador francês que o define como um importante mediador entre a América Latina e a Europa, função desempenhada com uma dupla dimensão: incentivador de novas práticas cinematográficas para os cineastas latino-americanos, ao mesmo tempo em que se torna um porta-voz das estratégias revolucionárias desse continente, estimulando sua incorporação nos debates da esquerda europeia (AGUIAR, 2013, p. 20)

Sobre a importância e o estilo do cineasta francês, Aguiar lembra que Marker é visto, principalmente, como um realizador de documentários, embora ele também tenha se dedicado à produção de alguns filmes ficcionais. Entre suas contribuições formais para o cinema em geral e o documental em específico, Chris Marker, na visão da historiadora:

[...] inovou ao dar à fotografia um papel central em muitos de seus filmes; destacou-se por desenvolver um tom ensaístico; recorreu, em muitas ocasiões, ao filme de arquivo, atribuindo a esse gênero uma marca própria; incorporou frequentemente uma marca própria; incorporou frequentemente as novas tecnologias que despontavam; enfim, foi marcante pela variedade de estilos e técnicas, aliada a uma assinatura pessoal inconfundível. [...] alguns aspectos foram frequentes em sua obra: o papel ímpar da voz over, complementando ou questionando as imagens; o uso de um tom literário; a preocupação com a montagem, em detrimento de uma captação formalista dos planos; a predominância de um discurso político e internacionalista. Suas produções estiveram, constantemente, atreladas aos debates políticos do período em que foram feitas, recorrendo às inovações técnicas e estéticas para interferir nessas reflexões políticas (AGUIAR, 2013, p. 4).

Comprometido com um cinema político, Chris Marker atuou de forma “independente de organizações ou partidos” e, segundo Aguiar, “ele nunca foi filiado ao PCF”, o Partido Comunista Francês, do qual, segundo a historiadora, “discordou

constantemente” (2013, p. 4). Os anos 1960 e 1970, na filmografia de Marker, são vistos pelos pesquisadores da sua obra como “uma época ‘militante’, quando sua obra esteve mais atrelada aos projetos de esquerda”, mas, segundo Aguiar, “essa abordagem ‘esquerdista’ percorre toda a obra markeriana, e não apenas produções dessa época” (2013, p. 5). Em geral, a filmografia de Chris Marker, segundo Aguiar, “se diferenciou no campo do cinema militante por analisar as próprias estratégias políticas e a de seus companheiros sob um prisma crítico e autocrítico – um exercício raro entre os realizadores engajados” (AGUIAR, 2013, p. 5).

O sistema de trabalho de Chris Marker para a realização de filmes organizava-se de forma coletiva, participativa e independente: “[...] fora da organização hierárquica da indústria cinematográfica, e de dar chance a grupos minoritários manifestarem seus próprios valores” (AGUIAR, 2013, p. 6). Assim, os coletivos de cinema SLON e ISKRA (Image, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle) eram coordenados por ele.

Devido ao contato com o cineasta Chris Marker, Silvio Tandler é aceito para participar da produção coletiva do filme *La spirale*, sobre o golpe militar chileno. Em seu trabalho, Aguiar (2013) faz uma análise do documentário *La spirale*, filme realizado pelo coletivo de cinema SLON, e aponta as características e os sentidos centrais deste filme:

[...] o fato de se tratar de um ‘filme de arquivo’, ou ‘filme-montagem’, e o papel da voz over. Durante a pesquisa, foi feito um longo e minucioso trabalho de identificar as origens de grande parte dos extratos e documentos que compõem esse ‘filme-denúncia’ (já que a produção visa expor as estratégias da direita que desestabilizaram o governo Allende, levando ao golpe de Estado). Essa identificação de uma filiação do material de arquivo serviu para verificar sentidos anteriores atribuídos às imagens e o estabelecimento de novos significados determinados especialmente pelo procedimento da montagem no período posterior ao 11 de setembro de 1973. Esse exercício de reelaborar uma herança imagética da Unidade Popular permite também entender a reelaboração política dessa experiência, realizada da França. O filme insere-se ainda em um contexto mais amplo de mobilização e apoio aos “derrotados” chilenos, procurando delatar os procedimentos escusos dos vencedores (AGUIAR, 2013, p. 18).

A partir da análise da historiadora, chama a atenção certa proximidade entre *La Spirale* e *Jango*. Embora uma comparação aprofundada entre os dois filmes seja um tema extenso para se investigar no presente trabalho, vale pontuar uma breve comparação entre os sentidos gerais dos dois documentários: ambos são filmes que

se utilizam de imagens de arquivo, nos quais a montagem exerce um papel primordial na ressignificação das imagens; ambos se utilizam da voz *over* de um único locutor para guiar o olhar e convencer o espectador da sua argumentação; para ambos houve uma pesquisa imagética minuciosa sobre os antecedentes das imagens e sequências originais; ambos também se dedicam a mostrar as estratégias das forças opositoras aos dois governos – Salvador Allende e João Goulart – para enfraquecê-los e abrir espaço para a tomada do poder.

Outro filme de Chris Marker que exerceu uma influência significativa sobre Silvio Tendler, se refletindo diretamente na realização de *Jango*, foi o documentário *Le fond de l'air est rouge* (*O fundo do ar é vermelho*, 1977), um dos filmes mais importantes de Marker e também um dos mais comentados de toda sua obra.

Le fond de l'air est rouge (1977) é um documentário originalmente concebido com a duração de quatro horas, dividido em duas grandes partes, cada uma delas subdividida em duas seções. A primeira, intitulada *Les mains fragiles* (As mãos frágeis) é subdividida em duas partes: *Du Viêt-Nam à la mort Du Che* (Do Vietnã à morte de Che) e *Mai 68 et tout ça...* (Maio e tudo isso...). A segunda grande parte de *O fundo do ar é vermelho* se intitula *Les mains coupées* (As mãos cortadas) e também se subdivide em duas partes: *Du Printemps de Prague au programme commun* (Da primavera de Praga ao programa comum) e *Du Chili à - quoi, au fait?* (Do Chile ao – que, de fato?). Quando foi lançado, em 1977, no circuito comercial francês, *O fundo do ar é vermelho* alcançou um público de cerca de 44.250 espectadores ao longo de 16 semanas em cartaz (AGUIAR, 2013, p. 297).³⁹

O tema principal de *Le fond de l'air est rouge* (*O fundo do ar é vermelho*, 1977) é a geração de Maio de 1968, vista por Marker sob uma ótica crítica e autocrítica (AGUIAR, 2013, p. 298). Os comentários são realizados por oito vozes distintas, ao longo do filme. São pessoas próximas do diretor, além dele próprio, que expressam seus pontos de vista acerca das imagens e eventos representados na tela. Segundo

³⁹ Segundo AGUIAR (2013, p. 297), Chris Marker reeditou *O fundo do ar é vermelho* três vezes. Em 1988, o documentário foi reduzido em uma hora para sua veiculação na televisão britânica, com o título *A grin without a cat* (Um sorriso sem um gato). No início dos anos 1990, segundo a historiadora, Chris Marker incorporou “observações cabíveis após o fim da União Soviética” e, em 1997, o cineasta operou novas mudanças no filme para uma retrospectiva sobre sua obra na Cinemateca Francesa.

Nicolau Bruno de Almeida Leonel (2010, p. 10-11) esse documentário markerniano apresentou, no final dos anos 1970, uma visão histórica da década anterior diferenciada da visão hegemônica dos meios de comunicação que, por sua vez, buscavam retratar a geração de 1968 como protagonista de mudanças apenas de costumes, de hábitos culturais, de consumo etc. A indústria cultural buscava apagar as memórias e os sentidos das lutas políticas que mobilizaram aqueles que tomaram as ruas e praças (LEONEL, 2010, p. 10-11). Aguiar (2013, p. 298) aponta que Marker procura, no filme, reunir “diversas batalhas políticas em uma só luta pelo socialismo”. A esquerda é caracterizada “como um universo fragmentado” e o filme propõe um balanço das derrotas das esquerdas ao longo dos dez anos que separam 1967 do ano de 1977, mas propõe também “um chamado à emergência de uma nova estratégia política” (AGUIAR, 2013, p. 299).

Embora uma das críticas mais recorrentes ao documentário de Silvio Tendler seja a de que existe, em *Jango*, uma lacuna sobre a reflexão crítica do papel das esquerdas no contexto do golpe militar de 1964, é possível observar, entretanto, a influência da visão da esquerda que permeia a narrativa, em *Jango*, próxima ao documentário *O fundo do ar é vermelho*. *Jango* também fala da derrota das esquerdas brasileiras, ainda que o discurso de Tendler não busque o tom crítico. Em *Jango*, Silvio Tendler busca mostrar ao público o projeto esquerdista de transformação social de cunho nacional-reformista que foi perdido com o golpe de 1964.

O filme de Chris Marker parece ter se refletido de forma incisiva na realização do filme sobre João Goulart. Há, em *Jango*, citações imagéticas literais do filme francês, especialmente do prólogo da primeira parte, *Les Mains fragiles (As mãos frágeis)*. Uma das influências mais diretas pode ser percebida na célebre sequência da Revolta dos Marinheiros, em *Jango*, quando o episódio histórico é narrado através da montagem paralela composta por imagens de telejornais dos anos 1960 e pelas sequências do clássico do cineasta russo Sergei Eisenstein, *O encouraçado Potemkin* (1925). No filme de Marker, trechos de *O encouraçado Potemkin*, inicialmente comentados por Simone Signoret, evoluem para uma montagem que mescla “extratos da ficção eisensteiniana com gravações de eventos reais” (AGUIAR, 2013, p. 302).

Indagado sobre como teve a idéia de mesclar imagens de *O encouraçado Potemkin* com as cenas de reportagem da rebelião dos marinheiros que eclodiu no final de março de 1964, Silvio Tendler declarou à imprensa, à época, que a idéia da montagem paralela entre as imagens jornalísticas e ficcionais foi ditada pelo material.⁴⁰ Uma razão significativa, pois os marinheiros brasileiros de fato haviam assistido ao filme soviético, dias antes da revolta. Em entrevista recente, Silvio Tendler disse a Fábio Osmar Maciel (2011, p. 119) que, após o lançamento de *Os anos JK* (1980), foi à França e viu o filme de Marker, e que se inspirou na montagem paralela efetuada pelo cineasta francês para montar a sequência da Revolta dos Marinheiros em *Jango*.

Mas as referências imagéticas a *O fundo do ar é vermelho*, em *Jango*, não parecem se resumir apenas ao episódio da Revolta dos Marinheiros. Todas as sequências de manifestações populares, de protestos de rua e de conflitos com a polícia no documentário sobre Goulart parecem ter sido editadas e montadas sob a inspiração não apenas do prólogo, mas de toda a primeira parte de *Le fond de l'air est rouge*, o episódio *Les mains fragiles*. Entre outros elementos presentes em *Jango* que foram tratados por Chris Marker em seu filme estão: a morte de Che Guevara, menções a Douglas Bravo (líder comunista e guerrilheiro venezuelano) e ao Padre Camilo Torres (guerrilheiro colombiano) e aparições de Fidel Castro.

O holandês Joris Ivens, “realizador de uma vasta obra de militância comunista no cinema” é outro cineasta que influenciou a formação de Silvio Tendler no período em que viveu na França (BROOKEY, 2010, p. 56). Ainda no Brasil, Tendler havia tomado conhecimento sobre Ivens através de “uma pequena publicação editada pela Cinemateca do MAM”⁴¹ a respeito da obra militante do cineasta e na qual se podia ler uma frase atribuída a ele: “onde houver fogo, lá eu estou para filmar” (BROOKEY, 2010, p. 56). Outra referência sobre Joris Ivens, quando Tendler ainda se encontrava no Brasil, foi a notícia do comparecimento do cineasta holandês a uma exibição de documentários brasileiros em curta metragem promovida pelo companheiro de cineclubismo Elmar Soares de Oliveira, em Paris. A mostra de

⁴⁰ VASQUEZ, P. A trajetória de um documentário. *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1964. Caderno Folhetim, p. 8-9.

⁴¹ Tendler *apud* Bojunga. Entrevista à *Revista Filme Cultura*, n. 44, 1984, p. 22.

filmes “que haviam participado do Festival JB” foi prestigiada por Joris Ivens que foi um dos primeiros a chegar ao local da exibição.⁴²

Na França, Silvio Tendler não só conheceria Joris Ivens pessoalmente como escreveria um trabalho acadêmico sobre a trajetória cinematográfica do holandês. Sobre Ivens, Silvio Tendler afirmou em entrevista que o via como o documentarista do século XX, pois ele esteve presente em eventos históricos marcantes como a Guerra Civil Espanhola, a Revolução Chinesa, a Guerra do Vietnã, a vitória da Unidade Popular chilena, a Segunda Guerra Sino-Japonesa etc. Durante a Segunda Guerra Mundial, Joris Ivens foi aos Estados Unidos para colaborar com a produção da série documental de propaganda de guerra contra o nazifascismo *Por que combatemos?* (*Why We Fight*), dirigida por Frank Capra. Após a Guerra, envolveu-se em incidente diplomático ao aderir aos rebeldes independentistas indonésios contra o domínio holandês. Ivens havia ido à Indonésia “como Alto Comissário do governo holandês para fazer cinema”, segundo Tendler. O apoio à independência da Indonésia valeu a Joris Ivens a perda do passaporte holandês e uma proibição de regressar ao país durante sete anos. Para Tendler, Ivens é um cineasta “ligado nos problemas do Terceiro Mundo” (TENDLER *apud* BOJUNGA, Filme Cultura, n. 44, 1984).

Tanto Ivens quanto Marker foram cineastas comprometidos com as culturas políticas de esquerda, socialista e comunista, e buscaram promover, através de seus filmes, o debate e o apoio a diversos processos revolucionários de esquerda, dentro e fora da Europa. Segundo Brookey, os dois primeiros filmes de Tendler foram realizados

[...] sob a influência de Joris Ivens e de Chris Marker, da consciência de que o documentário é produto do olhar autoral, [e que] se empenha no resgate e na elaboração de construções determinadas pelo posicionamento do autor, ao contrário de uma crença oblíqua numa verdade das imagens (BROOKEY, 2010, p. 81).

Silvio Tendler vivenciou esse contexto cinematográfico francês voltado para o cinema político e militante de esquerda de forma muito próxima. Em entrevista à *Revista Filme Cultura*, ele descreve o local de trabalho que freqüentou: “um grande estúdio de montagem chamado Auditel, na Avenida du Maine, nº 12”, onde

⁴² *Idem.*

trabalhavam o grupo SLON e Chris Marker, e também outros cineastas como Orson Welles, Jean Luc Godard e Joris Ivens (FILME CULTURA, n. 44, p. 23).

Durante o tempo em que morou na França, Silvio Tandler dedicou-se à sua formação acadêmica, graduando-se em História pela Universidade de Paris VII (1975), e se pós-graduando em Cinema e História pela *École des Hautes Études – Sorbonne* (1976). Sua dissertação de mestrado abarcou uma “ampla pesquisa sobre Joris Ivens a partir da análise de seus arquivos pessoais”.⁴³ Ele também se especializou em Cinema Documental Aplicado às Ciências Sociais pelo *Musée Guimet – Sorbonne* (1973).⁴⁴

Em entrevista à autora para o presente trabalho, Tandler enfatizou a influência direta da Nova História francesa na sua formação: “Eu sou formado também pelo livro do Pierre Nora e Jacques Le Goff: *História: novos objetos*”. Na França, ele participou “da primeira turma do Curso de Cinema e História orientada por Marc Ferro”.⁴⁵ A experiência na França pode ser considerada crucial para o tipo de cinema que ele desenvolveu posteriormente no Brasil, pois em entrevista à autora Tandler afirmou: “Eu vi muito filme histórico na França, eu sabia exatamente o tipo de cinema que queria fazer no Brasil”.

Em entrevista concedida, em 1984, a Pedro Vasquez, Silvio Tandler mostra a consciência de que seus dois primeiros filmes impactaram a cena audiovisual brasileira:

“É aí que eu acho que tenha inovado um pouco, porque eu via os filmes de Joris Ivens e os filmes de Chris Marker fazendo sucesso na Europa, via a realidade chilena projetada nas telas de cinema, e tudo isso me impressionou e me motivou a fazer algo semelhante no Brasil”.⁴⁶

Diante do exposto, a trajetória de Silvio Tandler, como apresentada pelo diretor a Márcia Paterman Brookey, indica uma inegável aproximação com as culturas políticas de esquerda de modo geral, especialmente a comunista, apesar de o cineasta negar que tenha sido comunista no passado. Em entrevista relativamente

⁴³ Cf. Biografia. Disponível em: <<http://caliban.com.br/biografia/>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Cf. Biografia. Disponível em: <<http://caliban.com.br/biografia/>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

⁴⁶ TANDLER *apud* VASQUEZ, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984.

recente, Tendler declarou: “Eu nunca fui de partido, nunca fui comunista” (TENDLER *apud* LUCENA, 2013). De fato, não se tem notícia de que Silvio Tendler tenha sido filiado a algum partido ao longo dos anos 1960, 1970 e 1980, mas não se pode negar que a sua formação cinematográfica e política tenha sido influenciada pela predominância da cultura política comunista no contexto dos anos 1960, no Brasil, e pelas culturas políticas de esquerda socialista e libertária nos anos 1970, na França, através de seu contato com dois cineastas de esquerda.

Nos filmes *Jango* e *Os anos JK* as referências ao comunismo e ao anticomunismo são claras. Não é apenas para manter o rigor da pesquisa histórico-imagética que, em *Os anos JK*, Silvio Tendler faz questão de mostrar o líder comunista Luís Carlos Prestes andando sorridente e livremente pela rua, enquanto a voz *over* nos diz que, durante o governo de Juscelino, Prestes gozou de plena liberdade, apesar do PCB estar na clandestinidade. Em *Jango*, Silvio Tendler mobiliza muitos valores da cultura política comunista, especialmente a denúncia da presença do domínio do imperialismo norte-americano na conjuntura brasileira e o internacionalismo. Em *Jango*, o projeto reformista e nacionalista do governo João Goulart tem como principais objetivos: a defesa da soberania nacional; a emancipação política do povo brasileiro (voto do analfabeto); a realização da reforma agrária contra o atraso e a miséria no campo; o não alinhamento automático com o bloco capitalista ocidental; o estabelecimento de relações comerciais e diplomáticas com potências do bloco socialista (URSS e China) etc. Todas essas bandeiras estão presentes no programa do Partido Comunista Brasileiro de 1954.

Motta (2013) aponta que, no âmbito do PCB, os partidários costumavam lançar mão de uma metáfora para elucidar os motivos que levavam as pessoas à adesão ao comunismo. Segundo a cultura partidária pecebista, as pessoas seriam mobilizadas, cada qual ao seu modo, por três órgãos do corpo humano: cérebro, estômago e coração. A motivação cerebral corresponderia à leitura e ao entendimento da teoria e da filosofia marxistas; o estímulo estomacal refletiria a busca por vencer, através do movimento comunista, as penúrias materiais, a pobreza; e a terceira fonte de atração do comunismo se daria pelo coração, pela “força da sensibilidade”, à “influência dos sentimentos, da identidade, do imaginário e dos valores culturais” (MOTTA, 2013, p. 18-19).

É nessa chave metafórica que se deve compreender a influência da cultura comunista sobre Silvio Tendler. A vivência da adolescência num período de grande polarização política da sociedade brasileira, sua identificação com a grande “família” comunista de artistas e intelectuais de esquerda, engajados e atuantes naquele momento em defesa do ideal de uma grande transformação social e, posteriormente, de resistência à ditadura, provocavam no jovem Tendler o sentimento de pertencimento “a uma forte comunidade de sentido [...] que se imaginava na vanguarda da humanidade e do progresso social” (MOTTA, 2013, p. 19). É principalmente através do coração que Silvio Tendler se sente atraído pelos valores da cultura política comunista.

Ao realizar *Jango*, o cineasta buscou revelar uma visão do passado que abarcava os conflitos ideológicos presentes no cenário pré-golpe. Ainda que não de maneira explícita na narrativa da voz *over* do documentário, embora não totalmente ausente no texto, Silvio Tendler buscou colocar na tela, ainda que como grande pano de fundo, a “luta ideológica” entre comunistas e anticomunistas.

No contexto de luta pela redemocratização, na primeira metade dos anos 1980, ao se lançar no projeto de realização do documentário, Silvio Tendler contou com o apoio e o auxílio de várias pessoas, integrantes de setores distintos que viram no projeto “Os anos João Goulart” uma oportunidade ímpar para confrontar a ditadura.

A formação das redes de solidariedade em torno da produção de *Jango* é o tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

JANGO: A ESFERA DA PRODUÇÃO

Investigar a esfera da produção do documentário *Jango* (Silvio Tendler, 1984) é o objetivo deste capítulo. Compreende-se o processo de produção como o percurso do produto cultural desde a gestação da ideia até a sua chegada ao circuito de cinema, quando *Jango* se tornou acessível ao público pagante. A análise da esfera da produção passa pelo financiamento do filme, pela pesquisa imagética e bibliográfica empreendida pelo diretor e sua equipe, pela recepção do filme pela Censura e pela estratégia de lançamento. Neste trabalho, a delimitação de duas esferas de análise (a produção e a recepção) possui uma função didática. O processo de censura ao documentário *Jango*, que, a rigor, pertence à esfera da recepção, será analisado em diálogo com a esfera da produção, como parte do processo de produção. Ao propor uma análise da esfera da produção do documentário *Jango*, buscam-se respostas para as seguintes perguntas: como o documentário foi realizado ainda durante o regime militar e quais questões políticas, artísticas e históricas influenciaram sua realização? Busca-se investigar, sobretudo, sujeitos e grupos de pessoas que apoiaram, de diversas formas, a realização desse documentário. Compreender a esfera da produção de *Jango* contribui para relacionar o documentário histórico ao seu presente e entendê-lo como um documento do seu tempo.

Marc Ferro (2010) propõe que os historiadores investiguem a história dos filmes, pois “todo filme tem uma história que é História”. Para Ferro, a história da produção de um filme contém em si a história da sociedade na qual ele foi produzido e pode revelar os contextos, as relações sociais, políticas e econômicas que influenciaram sua realização. Investigar a história da produção de um filme pode também desmistificar sua própria história oficial, veiculada pelos realizadores que, em geral, procuram omitir obstáculos, dificuldades, disputas, desavenças entre integrantes da equipe etc., transmitindo uma imagem de harmonia em torno do processo produtivo. Segundo Marc Ferro,

Imagina-se que a realização de um filme produz rivalidades, conflitos, lutas de influência, [...]. De maneira disfarçada ou aberta, esses conflitos causam um enfrentamento, segundo a sociedade em questão, entre o artista e o Estado, o produtor e o distribuidor, o autor e o realizador, bem como entre os membros da equipe entre si, etc., segundo os sistemas que variam em cada produção e cada obra e que, raramente transparecem, a não ser sob a forma de uma alusão sutil ao “ambiente” da filmagem de uma realização. [...] Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, [...] (FERRO, 2010, p. 19),

Ainda que o diretor tenha a palavra final em todo o processo de produção, é preciso ver um filme também como o resultado de um processo coletivo formado por vários profissionais que argumentam ideias e visões com o diretor. O processo pode ser conflituoso ou harmônico, ou ambos, em diferentes momentos. Contextos sociais, políticos e econômicos influenciam a produção, determinando ou não o resultado final ou parte dele. Podemos dizer que um filme como produto cultural acabado é o resultado de negociações, escolhas, debates e embates que devem ser investigados.

O processo de produção de *Jango*, ao que tudo indica, contou com grande apoio. Inicialmente, a ideia do documentário sobre “Os Anos Goulart”¹ recebeu a adesão de antigos correligionários políticos e amigos do ex-presidente e, principalmente, da família Goulart, o que foi fundamental para garantir parte dos recursos financeiros necessários à sua realização. Segundo Silvio Tandler, pessoas envolvidas nos acontecimentos de 1964 que souberam da realização do documentário se ofereceram para ajudar, fornecendo fotografias, depoimentos e informações sobre o paradeiro de imagens. O trabalho em equipe, segundo alguns participantes, foi harmônico.² Os principais integrantes da ficha técnica (roteirista, montador, diretor de fotografia, locutor e músicos) a princípio aceitaram trabalhar no filme por uma remuneração resultante da bilheteria.

Por outro lado, entre as principais dificuldades vividas pela produção foi possível identificar: as pressões para que o filme ficasse pronto antes das eleições de 1982

¹ Cf. Gente. *Veja*, 23 dez. 1981, p. 63.

² Depoimentos de Francisco Sérgio Moreira (Montagem) e Wagner Tiso (Trilha Sonora Original) nos Extras do DVD *Jango – Como, quando e porque se depõe um presidente da República* (TANDLER, 2007).

devido ao interesse eleitoral imediato de pessoas que se ofereceram para conceder depoimentos; as recusas de depoimentos por parte de pessoas consideradas importantes para o filme como Miguel Arraes e Darcy Ribeiro; a dificuldade para conseguir o depoimento do general Antônio Carlos Muricy; a discordância entre o diretor e o autor do texto, o jornalista Maurício Dias, sobre a representação das esquerdas no filme; as dificuldades impostas pela burocracia no Brasil que atrasaram o envio do filme aos EUA para sua finalização; e, por fim, o veto do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Rio de Janeiro (SCDP/SR/RJ) que negou a participação de *Jango* no 12º Festival de Cinema de Gramado que seria realizado no final de março de 1984.

Nossa intenção neste capítulo é oferecer um panorama mais detalhado sobre a esfera da produção do documentário *Jango*. Quatro questões principais norteiam a análise: a) o financiamento e o apoio à realização do filme; b) a pesquisa: imagética, de fontes orais (entrevistas) e bibliográficas; c) o veto da Censura; d) e a estratégia de lançamento.

Para isso, as principais fontes são entrevistas concedidas por Silvio Tandler ao longo das últimas três décadas, desde 1983, além de entrevistas de membros da equipe técnica e artística, publicadas em periódicos, nos canais do portal *YouTube* e nos Extras do DVD *Jango* (2007). Matérias, notas e críticas publicadas na grande imprensa também veicularam informações sobre o processo de produção de *Jango*. É preciso esclarecer que não foi possível acessar os documentos referentes à produção do documentário, pois o acervo da Caliban Produções Cinematográficas não estava disponível quando do contato da autora com a produtora.³

A entrevista concedida por Silvio Tandler à jornalista Eleonora de Lucena, da *Folha de S. Paulo*, em abril de 2013, foi uma importante fonte, pois nela o diretor revelou fatos e nomes não mencionados em matérias e entrevistas anteriores.⁴ A entrevista

³ A produtora Caliban Produções Cinematográficas LTDA foi criada por Silvio Tandler, em 1981, especificamente para a produção de *Jango* e, desde então, encontra-se em atividade. Disponível em: <<http://caliban.com.br/a-caliban/>> Acesso em: 02 dez 2016.

⁴ Filme de Silvio Tandler relembra golpe que derrubou João Goulart há 50 anos. Entrevista concedida à enviada especial Eleonora de Lucena. *Folha de S. Paulo*, 03 abr. 2013. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1255947-filme-de-silvio-tandler-relembra-golpe-que->

foi realizada para divulgar a presença de *Jango*, como marco da abertura dos debates sobre os 50 anos do golpe de 1964, no 18º Festival Internacional de Documentários *É tudo Verdade*, realizado em 2013. Na matéria, Silvio Tandler revelou informações novas sobre a esfera da produção de *Jango* como, por exemplo, o nome de um patrocinador oculto que havia pedido anonimato na época: o ex-ministro dos governos Getúlio Vargas e João Goulart, o advogado Antônio Balbino. Pelas informações inéditas, essa entrevista tornou-se um ponto de partida importante. Além disso, para reconstituir a esfera da produção nos apoiamos nas pesquisas de Márcia Paterman Brookey (2010), Gabriel Filgueira Marinho (2011) e Fábio Osmar de Oliveira Maciel (2011).

3.1 O financiamento e o apoio à realização de *Jango*

Jango é um filme independente. Como fez questão de frisar Silvio Tandler: “não há um centavo do estado (*sic*) no filme”.⁵ O documentário foi totalmente financiado com recursos privados e sua “independência” foi notada à época como um exemplo de realização cinematográfica viável diante do agravamento da falta de recursos financeiros que atingiu a Embrafilme, noticiada em alguns jornais. O financiamento privado de *Jango*, dado aparentemente irrelevante, é fundamental para entendermos como a realização do documentário aconteceu ainda durante a ditadura. Embora não seja possível dizer quanto exatamente custou o filme, e muitas perguntas tenham permanecido sem respostas, identificar patrocinadores, assim como quem assina a produção, nos auxilia a compreender o resultado final. O debate que a condição de *Jango* como filme independente provocou nos jornais, em 1984, precisa ser concomitantemente abordado, pois revela aspectos importantes do mercado de cinema brasileiro naquele momento.

A definição de filme independente obedece às regras da indústria cultural. Considera-se independente o filme produzido sem a participação de uma grande

[derrubou-joao-goulart-ha-50-anos.shtml](#)> Acessos em: 15 nov. 2016.

⁵ SCHILD, Susana. “Jango” - A história que começa a ser contada. *Jornal do Brasil*, 15 fev.1984, Caderno B, p. 1.

fonte de financiamento, privada ou pública, reconhecida pelo mercado de cinema. Em geral, são filmes de baixo orçamento. Nos anos 1970 e 1980, a grande empresa co-produtora e distribuidora de filmes nacionais era a Embrafilme, embora autores apontem que cerca de dois terços dos filmes brasileiros naquele período eram produzidos ao largo da estatal (SÁ EARP; SROULEVICH, 2009, p. 183). Filmes produzidos na Boca do Lixo e as produções de Amácio Mazzaroppi e de Renato Aragão são exemplos de como a produção brasileira de cinema não se encontrava toda ela atrelada à Embrafilme. Um dos braços fortes da estatal do cinema era a distribuição e, nesse caso, alguns produtores independentes contavam com os serviços da empresa. Na ficha de catalogação de *Jango* na Cinemateca Brasileira podemos observar que o filme não foi financiado, mas foi distribuído pela Embrafilme juntamente com a Caliban Produções Cinematográficas Ltda., produtora criada por Silvio Tandler para a produção do documentário.⁶ Mas, de maneira geral, cinema independente, em meados dos anos 1980, significava mais precisamente o cinema que se produzia e se distribuía independentemente da Embrafilme.⁷

A “independência” de *Jango* foi notada e citada pelo cineasta Carlos Diegues como um modelo de produção que poderia solucionar o momento de crise pelo qual a Embrafilme estava passando na gestão do novo diretor geral Roberto Parreira, sucessor de Celso Amorim:

Esse processo [de reestruturação da Embrafilme] está intimamente ligado a um novo modelo econômico para o cinema brasileiro e cabe a nós, cineastas e produtores, a invenção de outras maneiras de se fazer cinema. Eu estou tentando encontrar a saída pelo mercado externo. Existem ainda boas tentativas, como é o caso isolado e independente de “Jango”, de Silvio Tandler, e o sistema cooperativado dos cineastas do Sul (DIEGUES *apud* RIBEIRO, *FOLHA DE S. PAULO*, 12 set. 1984, p. 37).⁸

⁶ Na ficha de catalogação de *Jango* (1984) na Cinemateca Brasileira consta que a Embrafilme foi responsável, juntamente com a Caliban Produções Cinematográficas Ltda. pela distribuição do filme. A Embrafilme também foi distribuidora de *Os anos JK* (1980). Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025338&format=detailed.pft#1>>. Acesso em: 24 mai. 2016.

⁷ Cinema Independente: Dependência ou Morte? *Jornal do Brasil*. Caderno B, 16 de abril de 1984.p.1

⁸ A matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo* noticiava que a Embrafilme passava por dificuldades financeiras. A “falta de dinheiro” era sentida por cineastas e pelo novo diretor geral, Roberto Parreira. A questão principal girava em torno da retração da “ajuda governamental” e da dificuldade do novo diretor geral para conseguir aportes financeiros do governo do General João Batista Figueiredo. Segundo o jornalista Alfredo Ribeiro, a estatal vivia “exclusivamente de receitas da própria atividade cinematográfica (participação nas bilheterias, como produtora e distribuidora, venda de ingressos padronizados, taxaço de remessa de lucros das empresas estrangeiras e sobre o

Em 1984, o mercado brasileiro de cinema sentia os efeitos de uma queda de público e fechamento de salas de cinema. Para compensarem as perdas, segundo matéria no *Jornal do Brasil*, os exibidores buscavam “apoiar-se nas grandes produções multinacionais que chegam nos dias de festas e nos filmes pornográficos” (*JORNAL DO BRASIL*, Caderno B, 16 abr. 1984, p. 1).

Diante da crise da Embrafilme, o tema do cinema independente parecia estar em evidência. Alguns meses antes, no 12º Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, em abril de 1984, uma mesa de debate composta pelos cineastas Carlos Reichenbach, Guilherme de Almeida Prado, Silvio Tendler e pelo produtor de cinema Sérgio Lerrer, debruçou-se sobre a “produção independente” no Brasil.

O debate sobre o cinema independente, em Gramado, discutiu, entre outros, o tema dos custos de produção *versus* os custos de divulgação. Os produtores apontaram que os custos de divulgação chegavam, em alguns casos, a superar os custos de produção, e a vantagem dos filmes pornô, com cenas de sexo explícito, era que esse gênero cinematográfico prescindia de um aparato de ampla divulgação. Dessa forma, grande parcela da produção independente do cinema brasileiro se encontrava, naquele momento, “com marcas cada vez mais acentuadas do filme pornô, subproduto que nem mesmo se dirige ao público de cinema, que pega um espectador ocasional ou à margem, mas que ocupa hoje a maior parte das salas de exibição” (*JORNAL DO BRASIL*, Caderno B, 16 abr. 1984, p. 1).

Embora a transição das pornochanchadas para o cinema erótico e pornográfico no mercado brasileiro de cinema seja tema pouco estudado, talvez seja possível levantar a hipótese de que os primeiros anos da década de 1980 sejam marcados por certo esgotamento do gênero da pornochanchada que se fazia nos anos 1970, quando, de modo geral, as comédias eróticas se baseavam em roteiros que exploravam mais a encenação e a insinuação de encontros sexuais do que cenas

certificado de censura dos filmes importados)”. Com orçamento anual de 17 bilhões e passivo de 800 milhões de cruzeiros, o déficit da Embrafilme, naquele momento, chegava a 2,5 bilhões de cruzeiros, segundo a reportagem. Para os cineastas que opinaram na matéria (Cacá Diegues, Zelito Viana e Murilo Salles) a saída para a crise seria, além da reestruturação da empresa, uma maior participação da iniciativa privada na área do cinema. Cf. DIEGUES, Carlos. Para os cineastas, a solução é privatizar. Para os cineastas, a solução é privatizar. *Folha de S. Paulo*, 12 set. 1984. Ilustrada, p. 37.

realistas de sexo explícito. Alguns autores apontam o início dos anos 1980 como o momento em que o cinema *hard core* (sexo explícito) é introduzido no Brasil através da pressão de representantes de distribuidoras estrangeiras, o que irá se refletir na produção nacional.⁹

No 12º Festival de Cinema de Gramado, o tema predominante do debate foi “a produção independente como algo dependente do mercado”, pois o retorno da bilheteria era fundamental para viabilizar novas produções. No contexto de queda de público e do avanço dos filmes ditos “pornôs”, os filmes de Silvio Tendler (*Jango*, 1984) e de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil (*Verdes anos*, 1983), ambos integrantes da mostra competitiva do Festival de Gramado, naquele ano, foram citados “como exceções a esta regra”. O debate de “Gramado-84”, segundo matéria no *Jornal do Brasil*, apontou que

[...] o filme meio pornô, já explicado pelo mercado, não precisa de nada, nem publicidade nem explicação. Basta chegar ao cinema. Por isso, boa parte da produção independente está dependente do mercado, traz algum sinal do cinema pornô. **Jango e Verdes Anos** são exceções a esta regra. (Na verdade, como filmes, são muito mais que exceções a uma e qualquer regra, são dois filmes plenamente realizados.) Mostram o que realmente uma produção independente pode realizar: uma interferência, uma transformação no comportamento geral do mercado, uma aventura mais ou menos ousada para novos temas e formas de narração. No caso dos dois filmes, esta abertura mais ousada foi bem ao encontro do sentimento que domina as pessoas em geral (não só as pessoas que vão ao cinema), foi ao encontro do movimento pelas eleições diretas para Presidente (*JORNAL DO BRASIL*, Caderno B, 16 abr 1984, p. 1). (Grifo do jornal)

Verdes anos (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1984) foi um marco do cinema gaúcho, atingindo um público de mais de 120 mil espectadores no Rio Grande do Sul. Com roteiro baseado no conto homônimo do escritor mineiro Luís Fernando Emediato¹⁰, *Verdes Anos* foi produzido pela Z Produtora Cinematográfica Ltda.,

⁹ Cf. Lyra Bernadette (2007); Cristina Kesler (2009); Caroline Gomes Leme (2013). Autores apontam que a introdução do cinema *hard core*, no início dos anos 1980, pressionou a produção brasileira do gênero pornochanchada para filmes mais ousados com cenas de sexo explícito. É possível inferir, a partir da leitura de Inimá Simões (2009) que, com a abertura política e o abrandamento da censura promovido pelo Ministro da Justiça Petrônio Portella, pelo menos nos dois primeiros anos do governo Figueiredo, a promessa de uma Censura mais tolerante de certa forma incentivou a revisão de vários processos de interdições e cortes promovidos em filmes considerados eróticos e/ou pornográficos produzidos nas décadas de 1970. Inimá Simões (2009) cita alguns casos de revisão de processos de interdição de filmes eróticos como, por exemplo, *O Império dos Sentidos* (1976), interditado desde meados da década de 1970 e liberado no início dos anos 1980.

¹⁰ O conto *Verdes anos* foi escrito entre 1974-78 e publicado no terceiro livro do escritor intitulado *A*

empresa criada em 1983 por um grupo de jovens publicitários gaúchos com o objetivo de estabelecer um núcleo regional de produção de filmes longas-metragens em bitola 35 mm. Os jovens produtores apostavam no planejamento, na superação de metas e na eficiência para produzir cinema de forma independente, sem depender de financiamento estatal via Embrafilme (TRUSZ, 2016, p. 35).

Os recursos financeiros para a produção de *Verdes Anos* foram captados no sistema de cooperativa, no qual a equipe entrava com prestação de serviços, com dinheiro, e também através de um sistema de cotas de investimentos oferecidas a pessoas físicas e jurídicas. Os investidores adquiriam as cotas e depois eram remunerados por taxas percentuais da bilheteria de acordo com o valor investido. Os profissionais do filme também seriam remunerados através de cotas (TRUSZ, 2016, p. 46). Dirigido por cineastas que já faziam parte da cena cinematográfica de Porto Alegre, *Verdes anos* ganhou o prêmio Kikito na categoria de Filme Revelação, no 12º Festival de Gramado.

Sobre os custos totais de *Verdes anos*, a historiadora Alice Dubina Trusz (2016) não aponta nenhum valor específico. A Z Produtora, responsável pela viabilização de *Verdes anos* também tinha em andamento duas outras produções: *Me beija* e *Aqueles dois*. As matérias de jornais analisadas pela historiadora noticiavam os valores totais das três produções em conjunto e não em separado, e que variaram ao longo da produção e da carreira comercial do filme.

E *Jango*, quanto custou? É difícil dizer e talvez não seja possível afirmar um número preciso nesta pesquisa. Variados valores apareceram na imprensa: 30, 40, 60, 100, 150 milhões de cruzeiros. Não foi possível o acesso aos documentos contábeis (planilhas de custos, recibos; notas fiscais etc.) referentes à produção, pois o acervo da Caliban Produções Cinematográficas se encontrava indisponível, como foi mencionado. O próprio Silvio Tendler, interrogado sobre o assunto, disse não se lembrar, mas afirma que “foi barato”.¹¹ Talvez a memória do cineasta, nos dias atuais, de que *Jango* “foi barato”, esteja relacionada com o sucesso de bilheteria do

rebelião dos mortos (1978), lançado pela editora Codecri (RJ). Cf. TRUSZ, 2016, p. 34.

¹¹ Resposta de Silvio Tendler obtida por e-mail pela autora, em 13/12/2016.

filme que resultou numa arrecadação muito superior ao valor inicialmente investido à época. De qualquer maneira, os diversos valores referentes a *Jango* encontrados na imprensa talvez possam ser vistos como um sinal de como o contexto de inflação alta, da década de 1980, diluía a percepção sobre valores em dinheiro, já que as quantias precisavam ser cotidianamente atualizadas e corrigidas segundo índices monetários em função das altas taxas inflacionárias do período.¹²

No caso de *Jango* o valor de 30 milhões de cruzeiros foi citado na publicação do roteiro do filme em livro (DIAS; TENDLER, 1984). É também o valor mais citado em artigos e textos sobre o documentário. Podemos assim considerá-lo como o montante mais “oficial”. A questão principal para esta pesquisa não é tanto definir o valor total do filme, quanto compreender a divisão do valor em cotas, como veremos a seguir.

Jango foi produzido através de quatro cotas de financiamento privado. O montante total em dinheiro significaria em valores atualizados, segundo a percepção de Silvio Tendler, algo em torno de “200 mil reais”.¹³ Esse montante foi dividido entre: a família Goulart, nas figuras de Denize Goulart, filha de Jango, e de sua mãe, Maria Thereza; o advogado baiano Antônio Balbino de Carvalho Filho¹⁴, que fora ministro nos governos Getúlio Vargas (1951-1954) e João Goulart (1961-1964); e o

¹² Segundo dados apresentados por NAPOLITANO (2014a, p. 172) as taxas inflacionárias anuais, a partir de 1979 foram: 110,2% (1980); 95,2% (1981); 99,7% (1982); 211% (1983); e 223,9% (1984). Para um balanço da política econômica do regime militar e de como essa política desembocou na crise econômica dos anos 1980, ver: LUNA; KLEIN. In: REIS; RIDENTI; MOTTA (2014, p. 92-111).

¹³ O valor citado por Silvio Tendler em 2013 refere-se a uma impressão do diretor sobre quanto *Jango* custaria em reais. É preciso levar em conta que o diretor manteve suas atividades produtivas no campo audiovisual durante as últimas três décadas, o que faz com que a sua percepção de custos nessa área esteja atualizada. De qualquer maneira, atualmente é muito difícil, ou mesmo impossível, atualizar para reais valores da década de 1980, devido aos vários planos econômicos ocorridos nos anos 1980 e 1990. Cf. TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013.

¹⁴ Antônio Balbino de Carvalho Filho (1912-1992) foi jornalista, professor universitário, político e advogado. Em 1953, foi nomeado ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas (1951-1954) e atuou durante a fase de divisão do ministério em duas pastas distintas. Durante o governo João Goulart (1961-1964), Antônio Balbino assumiu o cargo de procurador-geral da República. Em 1962, foi nomeado membro do Conselho Federal de Educação, além de ser eleito senador pela Bahia. Após o plebiscito e o retorno ao regime presidencialista, foi nomeado ministro da Indústria e Comércio. Após o golpe de 1964, durante o regime militar, Antônio Balbino filiou-se ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro). A partir de 1971, retirou-se da vida política e passou a se dedicar à advocacia, exercendo-a no Rio de Janeiro. [Fonte: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001]. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Antonio_Balbino> Acesso em: 13/ nov. 2016.

empresário industrial e produtor de cinema Hélio Paulo Ferraz.¹⁵ A quarta cota de investimento do filme foi bancada por toda a equipe técnica e artística que aceitou trabalhar de graça ou quase de graça (alguns receberam uma parte em dinheiro, outros colocaram dinheiro do próprio bolso) até o retorno da bilheteria após o lançamento.¹⁶

Sobre a divisão das cotas, há indícios de que ela não foi igualitária e a família Goulart pode ter sido a maior patrocinadora do filme, contribuindo com 15 milhões de cruzeiros, a metade, portanto, do valor total mencionado na publicação do roteiro: 30 milhões.¹⁷ Outro indício de que o montante desembolsado por Denize Goulart e sua mãe, Maria Thereza, pode ter sido maior que as outras cotas foi a declaração do diretor de que o valor despendido pela família Goulart foi suficiente para “deslanchar” o filme, ou seja, para iniciar a produção.¹⁸

Voltando ao valor atualizado e mencionado pelo diretor, o advogado Antônio Balbino teria contribuído com uma cota no valor de 20% dos 200 mil reais, e Hélio Paulo Ferraz também teria contribuído com algo em torno de 20%. Segundo Tandler, “Cada cota foi em torno de R\$ 40 mil” (TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013). Em milhões de cruzeiros, dado o valor total de 30 milhões, cada cota teria correspondido a seis milhões, totalizando 12 milhões de cruzeiros. O restante teria sido o equivalente à cota dos artistas e da equipe técnica que trabalhou para receber os cachês da renda da bilheteria.

¹⁵ Hélio Paulo Ferraz nasceu no Rio de Janeiro, em 1946. Graduiu-se em Direito pela PUC – Rio. Foi presidente e vice-presidente de empresas e associações ligadas a indústria naval brasileira. É filho do armador Paulo Ferraz, dono do Estaleiro Mauá e de uma das maiores fortunas do Brasil, nos anos 1970 e início dos 1980. É neto do historiador Hélio Silva. No início da década de 1980, atuou como vice-presidente do Estaleiro Mauá, mas mantinha atividade paralela como produtor de cinema desde meados dos anos 1970. Ao lado de seu irmão, o ator e diretor de teatro e cinema Buza Ferraz (Alberto Paulo Ferraz), Hélio Paulo Ferraz foi responsável pela realização de diversos filmes, tais como: *Vai trabalhar, vagabundo* (1973) e *Se Segura, Malandro* (1978) ambos dirigidos por Hugo Carvana; *Marília e Marina* (Luiz Fernando Goulart, 1976); *Briga de Galos* (Luiz Carlos Lacerda, 1978); *Chuvvas de Verão* (1978) e *Xica da Silva* (1976), ambos dirigidos por Carlos (Cacá) Diegues; *Os 7 Gatinhos* (1980) e *Rio Babilônia* (1982) dirigidos por Neville d’Almeida; *Gabriela* (Bruno Barreto, 1983); e *Os anos JK* (1980) e *Jango* (1984), de Silvio Tandler. Cf. DIAS; TENDLER (1984, p. 101).

¹⁶ Cf. TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013.

¹⁷ Cf. Gente. *Veja*. 23 dez. 1981, p. 63. Pequena nota sobre os projetos de Maria Thereza Goulart e sobre a viagem ao Uruguai e à Argentina em companhia de Silvio Tandler para “buscar filmes onde o ex-presidente aparece” com o objetivo de realizar um filme chamado *Os anos Goulart*. Maria Thereza afirma que investiu “15 milhões de cruzeiros no projeto” do documentário.

¹⁸ Cf. TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013.

Em entrevistas após o lançamento do documentário, jornalistas interrogaram o diretor sobre as interferências da família Goulart que poderiam ter influenciado o resultado final. Afinal, como explicar a imagem positiva de João Goulart, construída pelo cineasta, senão pelo fato de que a família fora patrocinadora do filme? Em seu artigo sobre o documentário, Napolitano (2012, p. 156) escreve que “a produção associada de Denize Goulart, por si só, é uma pista para entender a perspectiva bastante simpática a Jango como figura humana e política”. Napolitano tem razão ao definir a relação do patrocínio da família Goulart como “uma pista” para compreendermos a imagem favorável de João Goulart no documentário. Tal patrocínio explica, em grande parte, a representação favorável de Jango, mas não é suficiente. Observando de perto a trajetória das pessoas com as quais Silvio Tendler manteve contato para iniciar o projeto, e conseguir o restante dos recursos para a realização do documentário, percebe-se que estamos diante de um quadro de interesses políticos do então nascente Partido Democrático Trabalhista (PDT) em torno do filme “*Os Anos JG*”, no qual se misturam também os interesses familiares de homenagear o ex-presidente.

Em várias entrevistas analisadas, Silvio Tendler foi enfático em rechaçar qualquer interferência de Denize Goulart ou de sua mãe, Maria Thereza, afirmando em diversas ocasiões que teve total liberdade para tratar o tema da maneira que achasse melhor. Entretanto, na entrevista à Eleonora de Lucena, da *Folha de S. Paulo*, em 2013, o diretor lembrou que houve de sua parte certa preocupação com não causar constrangimentos à família do ex-presidente:

“Eu perguntei para a Denize: ‘O que eu posso falar e o que eu não posso?’ Havia, por exemplo, arestas com o [Leonel] Brizola. ‘Como eu trato o Brizola?’, perguntei. Ela falou: ‘Como você achar que deve ser tratado, a responsabilidade é sua. Quero fazer uma homenagem a meu pai. O conteúdo do filme é teu’. Não tive nenhum problema com a família Goulart. Não me disseram que eu não poderia entrevistar tal pessoa, não poderia falar de tal coisa. Nem me recomendaram chapas-brancas para entrevistar” (TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013).

Como se pode ver, a iniciativa de realizar um filme sobre “*Os Anos João Goulart*”, desde o início, foi pautada pelo sentido da homenagem e pelo apoio da família. É recorrente nas falas do diretor à imprensa que sua intenção, mesmo antes de iniciar a produção, era fazer um filme simpático ao ex-presidente, o que, de certa forma,

explica a confiança e o envolvimento da família no projeto do filme. Não foram encontradas declarações de Silvio Tendler em que ele demonstre contradição em relação à figura positiva de João Goulart construída no documentário. Ao contrário, o diretor demonstra coerência e defende o personagem Jango, assim como sua pesquisa sobre ele. Entretanto, o projeto do filme pode ter sido concebido e levado a cabo não apenas por motivos familiares e afetivos, mas também por interesses político-partidários em torno do PDT de Leonel Brizola, como se verá adiante.

A ideia original do documentário, segundo Silvio Tendler, partiu de Raul Ryff¹⁹ durante um jantar na casa de Eduardo Chuahy.²⁰ Tendler havia procurado Ryff após “ler no jornal uma notinha de três linhas” sobre os filmes das viagens de João Goulart à China e à URSS que estariam sob a guarda do ex-secretário de imprensa do governo João Goulart.²¹ Durante o jantar, diante da proposta de Ryff - “Por que tu

¹⁹ Raul Francisco Ryff (1911-1989) nasceu na Suíça. Antes de completar um ano de idade, sua família mudou-se para o Brasil, estabelecendo-se em Pelotas (RS). No Rio Grande do Sul, foi um dos fundadores da ANL (Aliança Nacional Libertadora). Foi preso em 1936, no Rio de Janeiro, acusado “de envolvimento na insurreição armada de novembro de 1935, organizada pelo PCB, em nome da ANL”. Deportado para o Rio Grande, Ryff foi libertado por ordem do governador gaúcho José Antônio Flores da Cunha e passou a viver na clandestinidade, “sobrevivendo à custa de uma pequena verba a ele concedida pelo PCB”. Em 1937, exilou-se no Uruguai. Retornou ao Rio Grande do Sul em 1938. Em 1939, começou sua carreira de jornalista no jornal *Correio do Povo*, em Porto Alegre. Durante o período de legalidade do PCB (1945-1947), foi membro do partido. A partir de 1951, trabalhou na sucursal do *Correio do Povo* no Rio de Janeiro, cobrindo o Ministério do Trabalho. Conheceu João Goulart e tornou-se seu amigo e assessor durante as campanhas eleitorais à vice-presidência da República. Desde então permaneceu como assessor de Jango durante os mandatos de vice-presidente. Com a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, e a posse de João Goulart, Raul Ryff tornou-se secretário de Imprensa do novo governo. Após o golpe de 1964, Ryff pediu asilo à embaixada da Iugoslávia. Permaneceu na Iugoslávia apenas alguns meses e, então, mudou-se para a França. Regressou ao Brasil em 1968 para trabalhar no *Jornal do Brasil*, onde ficou até se aposentar, em 1983. Durante a ditadura militar, filiou-se ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Em 1983, após se aposentar, tornou-se “secretário extraordinário da Prefeitura do Rio de Janeiro” na administração de Marcelo Alencar (PDT). Em 1984, filiou-se ao PDT. Foi casado com “Beatriz Bandeira Ryff, poetisa e militante comunista, detida sob o Estado Novo, tendo sido uma das primeiras mulheres do país a ser considerada presa política”. [Fonte: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001. Verbete: RYFF, Raul. Autora: LIMA, Eneida Santos Correia]. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/raul-francisco-ryff>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

²⁰“Eduardo Chuahy – economista, ex-deputado, militar cassado. Nasceu em São Paulo. Foi ajudante de ordem do gabinete militar de João Goulart. “Formou-se em Economia, além de cursar a Academia Militar de Agulhas Negras. Fez pós-graduação em Administração Pública e bacharelou-se em Ciências Econômicas. Foi secretário municipal de Fazenda do Rio de Janeiro. Eleito deputado estadual em 1982 pelo PDT, foi presidente da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj) entre 1985 e 1986 e exerceu três mandatos. Também assumiu o governo do Rio de Janeiro em três ocasiões”. Disponível em: <<http://www.pdt.org.br/index.php/eduardo-chuahy-os-tributos-e-a-unicidade-nacional-i/>> Acesso em: 13 nov. 2016.

²¹ Cf. TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013. Segundo Tendler, as imagens sobre a visita do vice-presidente João Goulart à China e à URSS foram assistidas “numa sala de cinema em Laranjeiras que pertencia a Jean Manzon”.

não fazes um filme sobre o Jango? ”-, Tandler respondeu: “Adoraria, mas Jango não é JK”. O cineasta alegou que seria um filme difícil de realizar, pois, se, durante a produção de *Os Anos JK*, a equipe havia enfrentado pressões para parar o filme, um documentário sobre João Goulart enfrentaria uma oposição muito maior.²² Além disso, havia a questão do financiamento. Onde arranjar recursos? Raul Ryff, então, teria se prontificado a auxiliá-lo a obter o dinheiro e teria sido o responsável por apresentar Silvio Tandler a Maria Thereza e a Denize Goulart, intermediando assim o patrocínio da família para o documentário.

A segunda cota de patrocínio foi intermediada por Marcelo Alencar²³, político ligado ao PDT e a Leonel Brizola. Segundo Tandler, “Marcelo Alencar conseguiu que um ex-ministro do Getúlio pusesse uma grana boa” no filme.²⁴ O ex-ministro, advogado de grandes causas e muito rico, era Antônio Balbino (1912-1992) que na época pediu anonimato. Esse fato não mencionado em entrevistas anteriores, mas apenas em 2013, é revelador das disputas políticas em torno da produção de *Jango*. De acordo com Silvio Tandler, por causa das eleições de 1982, “começaram as pressões para ouvir tal pessoa, porque achavam que o filme ia ficar pronto em 1982

²² As dificuldades vividas pelo diretor para concluir *Os Anos JK* vieram a público pela primeira vez na entrevista a Eleonora de Lucena, em 2013, publicada no site do jornal *Folha de S. Paulo*. Antes disso, em matérias, críticas e entrevistas sobre o documentário de 1980, publicadas nos jornais analisados nesta pesquisa, não foram encontradas referências a essas dificuldades. As pressões para parar a produção de *Os Anos JK* teriam partido, segundo o diretor, de almirantes que faziam parte da Companhia de Comércio e Navegação, no estaleiro Mauá, de propriedade de Paulo Ferraz, pai do produtor Hélio Paulo Ferraz. Segundo Tandler, Antônio Paulo Ferraz, irmão de Hélio, “um cara de esquerda”, segundo Tandler, e que também trabalhava no filme, foi quem se recusou a interromper a produção. Cf. Depoimento de Silvio Tandler a Eleonora de Lucena.

²³ Marcello Nunes de Alencar (1925-2014) nasceu no Rio de Janeiro. Integrou o MDB a partir de 1966. Teve seus direitos políticos cassados em 1969, recuperando-os após a Lei da Anistia (1979). A partir de 1980, passou a militar pelo PDT. Em 1983, tornou-se prefeito da cidade do Rio de Janeiro com a indicação do seu nome pelo governador Leonel Brizola. Seu mandato estendeu-se de dezembro de 1983 a dezembro de 1985. Concorreu ao Senado em 1986, perdendo para Afonso Arinos, do PFL (Partido da Frente Liberal). Em 1988, concorreu à prefeitura do Rio de Janeiro, com apoio de Leonel Brizola, ganhando as eleições. Sua administração (1989-1992) iniciou-se em meio a grandes dificuldades, pois o prefeito anterior, Saturnino Braga, havia decretado a falência do município. A gestão de Marcelo Alencar foi marcada por aumento de impostos e greves do funcionalismo. Entretanto, ao deixar a prefeitura, sua aprovação, medida por pesquisas de opinião, era de 76%. Durante as articulações partidárias para as eleições municipais de 1992 começaram as divergências com Leonel Brizola, líder nacional do PDT e governador reeleito, sobre a indicação de candidatos da legenda do PDT à sucessão da prefeitura do Rio. Em 1993, desligou-se do PDT e filiou-se ao PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira). Foi governador do RJ entre 1995 e 1998. Fonte: MONTEIRO, Maria Carmina; BARROS, Rogério Alves. Verbete: ALENCAR, Marcelo. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. CPDOC – FGV. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/marcelo-nunes-de-alencar>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

²⁴ Cf. TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013.

e poderia ser um bom trampolim”. A jornalista Eleonora de Lucena perguntou: “Quem?” E Tandler respondeu:

“Muitos candidatos. Todo mundo que queria ser candidato queria aparecer no filme. É assim em todo trabalho. Fui muito cauteloso. Um documentário desses precisa de dois anos e meio. Eu comecei no fim de 1981 e sabia que ele jamais ficaria pronto em 1982. Mas as pessoas esperavam para a campanha de 1982. Não ficou pronto. E começou todo um bate-boca para saber se eu não tinha acabado o filme para 82 para beneficiar ou para prejudicar o Brizola, que era candidato a governador [e venceu]. Eu dizia: ‘Não fiz nem para prejudicar nem para beneficiar. Faço um filme histórico que vai ficar pronto, quando ficar’” (TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013).

Em entrevista para o presente trabalho, Silvio Tandler tocou na questão e ressaltou que, apesar das pressões, tentou proteger o filme que, segundo ele,

“[...] não estava ligado a nenhum evento. As pessoas discutiam muito isso: ‘Ah, você está fazendo um filme para eleger o Brizola’; ‘Não, você está fazendo o filme para prejudicar o Brizola’. Nem um, nem outro. Eu estava fazendo um filme”.²⁵

No entanto, apesar das declarações genéricas do diretor, a pesquisa sobre a filiação político-partidária das pessoas envolvidas no levantamento dos recursos financeiros para o documentário “Os Anos Goulart” levam à hipótese de que a intermediação de Marcelo Alencar junto a Antônio Balbino não se deu sem o interesse de favorecer politicamente Leonel Brizola e o PDT. Outra pista levantada sobre essa questão é a afirmação do historiador Jorge Ferreira (2001, p. 164) sobre “o apoio de líderes trabalhistas” para que Tandler pudesse contar no cinema a história do ex-presidente.

A partir de 1980, no contexto de formação de novas legendas partidárias, após o fim do bipartidarismo e da proximidade das eleições de 1982, um novo documentário de Silvio Tandler poderia vir a ser, sem dúvida, uma vitrine política interessante para alguns grupos políticos.²⁶ É importante lembrar que Silvio Tandler já havia mostrado seriedade e competência como documentarista em seu filme anterior, *Os Anos JK*, cuja narrativa audiovisual sobre Juscelino Kubitschek recebeu uma expressiva

²⁵ Entrevista à autora em 25 jul. 2016.

²⁶ Nas eleições de 1982, as primeiras realizadas após o fim do bipartidarismo, os brasileiros votariam em candidatos a governadores, prefeitos (exceto nas capitais dos estados), deputados estaduais e federais, senadores e vereadores. A regra era o “voto vinculado”, ou seja, o eleitor deveria votar em candidatos do mesmo partido para todos os cargos.

notoriedade nos jornais e atingiu um número significativo de espectadores.²⁷

A segunda cota de patrocínio doada por Antônio Balbino não parece ter sido motivada pela admiração pessoal a João Goulart. No encontro com Silvio Tendler e Raul Ryff, para oficializar a doação do dinheiro, o ex-ministro teria dito ao assinar o cheque: “Estou dando esse dinheiro em homenagem ao doutor Getúlio”.²⁸ De acordo com Jorge Ferreira (2011, p. 324), Antônio Balbino, San Tiago Dantas e Hugo de Faria pertenciam à “parte crítica” do governo João Goulart, ou seja, àquela que criticava as ações do presidente com as quais não se estava de acordo, e isso causava “contrariedades” ao presidente. Segundo Tendler, “Jango não era uma paixão” de Balbino, mas mesmo assim o ex-ministro aceitou patrocinar o filme.

Embora não tenha sido possível esclarecer a ligação entre Marcelo Alencar e Antônio Balbino, embora ambos tenham pertencido ao MDB, e saber se houve outras motivações além da evocação da memória de Getúlio Vargas para o ex-ministro patrocinar *Jango*, a mediação da segunda cota de patrocínio para o documentário, feita por Marcelo Alencar junto a Balbino, talvez deva ser compreendida como decorrente de uma articulação de interesses em torno da formação do PDT²⁹ e de seu fundador, Leonel Brizola.

No contexto de reorganização partidária do início dos anos 1980, Leonel Brizola sofreu uma derrota política significativa devido à perda, na justiça eleitoral, do

²⁷ Em novembro de 1980, uma pequena matéria na *Folha de S. Paulo* apresentou um balanço da temporada de três meses de exibição do documentário *Os Anos JK*: “inesperado sucesso”; 12 semanas em cartaz em São Paulo e no Rio de Janeiro; um custo de produção de 3,5 milhões de cruzeiros e 6 milhões de cruzeiros de renda da bilheteria; e 06 semanas em cartaz em Brasília. O filme ficou em cartaz também no circuito comercial de Belo Horizonte. O público total (em todas as cidades) foi estimado em 100 mil espectadores. Cf. Depois de JK, Tendler amplia pesquisas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 de nov. 1980. Caderno Cultural Ilustrada, p. 31.

²⁸ Cf. TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013.

²⁹ Partido Democrático Trabalhista (PDT): “Partido político nacional fundado em 16 de setembro de 1980 por Leonel Brizola, após ter perdido para Ivete Vargas a luta pelo registro do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), a que ambos haviam pertencido até sua extinção em 1965, pelo Ato Institucional n. 2. [...] O partido tinha como modelo o socialismo europeu, inclusive em seu símbolo, uma rosa, referência direta ao Partido Socialista Francês. Mas a filiação ao socialismo e à Internacional Socialista também provocava desconforto em alguns membros identificados com o trabalhismo getulista. Tal fato já indicava a diversidade das correntes formadoras do PDT, que abrigaria ainda, no decorrer do tempo, comunistas ligados a Luís Carlos Prestes e parlamentares provenientes de outras agremiações políticas. O registro definitivo do PDT foi concedido pelo TSE em novembro de 1981”. Fonte: Dicionário CPDOC – FGV. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-democratico-trabalhista-pdt>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

processo que disputou com Ivete Vargas para o registro do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). A intenção de Brizola era registrar o novo partido concebido por ele e seus correligionários com a sigla do PTB, revelando um claro intuito de apropriação simbólica da herança do getulismo e do trabalhismo (MOTTA, 2008, p. 107). Recuperar a sigla do PTB, mesmo sob outras propostas, significava a reativação de uma memória política e social identificada “com uma corrente à esquerda no espectro político e comprometida com as causas populares” (SENTOSÉ, 2004, p. 51). Entretanto, “gestões oficiais foram feitas para frustrar a estratégia e a sigla PTB foi concedida pelo Tribunal Superior Eleitoral a um grupo rival” (MOTTA, 2008, p. 107).

Nesse sentido, pode-se imaginar que, para Leonel Brizola, um documentário histórico que recuperasse fatos importantes de sua atuação política como oposição aos setores que foram favoráveis à deposição de João Goulart, poderia ter, para ele e seu novo partido, um grande valor político naquele momento de reorganização partidária e de futuras e próximas eleições, devido principalmente à visibilidade que o filme poderia lhe proporcionar. No horizonte de expectativas de Brizola, talvez, o novo documentário de Silvo Tandler poderia ser apropriado para fins eleitorais, mas também poderia servir como um instrumento de fortalecimento da identidade partidária do PDT como o verdadeiro herdeiro do legado político do antigo PTB, mostrando, assim, que vários políticos que fizeram parte do PTB, nos anos 1960, haviam se filiado ao nascente PDT. Dessa forma, o novo filme de Silvio Tandler poderia fortalecer a ideia de que o PTB de Ivete Vargas não era legítimo. O legado político do antigo PTB, na verdade, pertencia ao PDT. Para Motta (2008, p. 106-107), os organizadores e fundadores do PDT se identificavam “mais com a ala reformista e ideológica do antigo PTB, próxima ao pensamento de esquerda”.

Um indício da disputa de valores políticos simbólicos entre o grupo de Ivete Vargas e o de Leonel Brizola em torno da refundação do PTB no contexto de transição da abertura política pode ser observada numa declaração de Moniz Bandeira que, diante das iniciativas de articulações e ações da sobrinha de Getúlio Vargas para se apropriar da sigla do antigo PTB, convocou a imprensa para dizer quais eram “as diferenças entre o seu PTB, que é o mesmo de Dutel de Andrade e de Leonel

Brizola e o PTB de Ivete Vargas”.³⁰ Disse Moniz Bandeira:

“O que há [...] são duas propostas de reorganização do PTB distintas e contraditórias. Uma proposta, a de Dona Ivete, é pela direita, ou seja, é de reorganização do PTB à base de caciques, que distribuem entre si suas sesmarias. Esse PTB é constituído de cima para baixo, visando à manipulação das massas trabalhadoras. É um partido meramente eleitoreiro. A nossa proposta [...] é pela esquerda, ou seja, é a de um PTB com estrutura democrática e popular e que será organizado de baixo para cima, com um programa socialista, visando a construção de uma sociedade socialista” (*O GLOBO*, 18 abr. 1979, p. 3).

Como foi dito, o grupo de Ivete Vargas saiu vitorioso na disputa pela apropriação da sigla trabalhista e ao grupo brizolista restou fundar uma nova sigla: o PDT.

A pesquisa sobre a trajetória política dos nomes envolvidos na busca por recursos para a produção do filme *Jango* mostra que todos eles tinham ligações com o PDT. Marcelo Alencar inicia sua militância no PDT em 1980 e torna-se uma força política importante dentro do partido ao longo da década, mas acaba rompendo com Leonel Brizola e se filiando ao PSDB no início dos anos 1990. Raul Ryff, jornalista do *Jornal do Brasil*, após se aposentar em 1983, filia-se ao PDT em 1984 e torna-se assessor de imprensa de Marcelo Alencar quando este se torna prefeito do Rio de Janeiro. Eduardo Chuahy, em cuja residência aconteceu o encontro entre Raul Ryff e Silvio Tandler, elege-se deputado estadual em 1982 pelo PDT e torna-se secretário municipal da Fazenda do Rio de Janeiro durante uma das duas gestões de Marcelo Alencar à frente da prefeitura. O filho de João Goulart, João Vicente Goulart, também era ligado ao PDT e considerava “um dever fazer política dentro do PDT, devido à experiência que teve no exílio”.³¹

É preciso esclarecer que não se trata de afirmar que a segunda cota de patrocínio doada por Antônio Balbino seja, na verdade, um patrocínio do PDT, mas compreender que, provavelmente, houve uma articulação para viabilizar o filme, motivada por interesses políticos em torno do PDT. E parece ter sido uma articulação rápida. O documentário *Os Anos JK* foi lançado no circuito comercial em agosto de 1980. No início de outubro de 1981, Silvio Tandler informou à jornalista

³⁰ Moniz Bandeira explica a diferença. *O Globo*, 18 abr. 1979, p. 3.

³¹ Filho de Goulart viajará amanhã em visita à China. *O Globo*, O País, 02 maio 1981, p. 3.

Maribel Portinari, de *O Globo*, seu novo projeto: “um documentário sobre João Goulart” (PORTINARI, *O Globo*, 1981, p. 10). Em novembro do mesmo ano, Tandler iniciou a produção de *Jango*. Mas não há pistas sobre quando exatamente a doação de dinheiro de Antônio Balbino foi efetivada. Temos apenas as declarações do diretor de que houve cobranças e pressões (nomes não foram citados) para que o filme ficasse pronto antes das eleições de 1982. Para finalizar e ressaltar como interesses familiares e políticos em torno do projeto do documentário *Jango* estavam entrelaçados é preciso lembrar que d. Neusa, esposa de Leonel Brizola, era irmã de João Goulart.

A terceira e última cota em dinheiro para a realização de *Jango* foi investida por Hélio Paulo Ferraz, que, segundo Tandler, “entrou na reta final” da produção. As relações de Sílvio Tandler com a família Ferraz remontam, provavelmente, à época de adolescência do diretor quando foi colega de curso colegial³² de Antônio Paulo Ferraz e de Alberto Paulo Ferraz (o ator de novelas e cinema Buza Ferraz), irmãos de Hélio.³³ Uma das famílias mais ricas do Brasil à época, os Ferraz tinham por tradição, segundo Tandler, colocar “dinheiro na cultura”.³⁴ O regresso de Sílvio Tandler ao Brasil, em 1976, após um período de seis anos de exílio voluntário, foi viabilizado por Antônio Paulo Ferraz que lhe ofereceu uma passagem em um navio cargueiro. Hélio Paulo Ferraz, irmão mais velho de Antônio, já atuava como produtor de cinema quando Tandler chegou ao Brasil e o procurou:

“Chego pro Hélio e peço ajuda para fazer um filme. A gente senta, discute e tal. E ele diz ‘por que você não faz um filme, então, sobre o Juscelino?’ Mas ele disse também: ‘faz, mas não faz esses negócios papo cabeça. Quero filme pra público’. Ele me respeitou como autor e eu respeitei a vontade dele, claro. E fiz um filme de público” (TENDLER *apud* BROOKEY, 2010, p. 66).

Juscelino Kubistchek sofrera um acidente automobilístico fatal, em agosto de 1976, e sua morte causou grande comoção popular. Seu funeral foi um acontecimento público, marcado por manifestações populares massivas que acompanharam o

³²O antigo curso Colegial corresponde hoje ao Ensino Médio.

³³ “Formamos uma pequena produtora chamada *Terra Filmes* e produzimos dois documentários: *Os anos JK* e *Jango*, de meu colega de colegial Sílvio Tandler”. Depoimento de Buza Ferraz. Cf. NAGIB; Rosa (2002, p. 186).

³⁴ Cf. TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013.

traslado do corpo entoando hinos cívicos e a canção *Peixe vivo* em sua homenagem. Segundo Douglas Átilla Marcelino (2015, p. 258), após um velório de poucas horas no edifício da revista *Manchete*, no Rio de Janeiro, populares exigiram “carregar o esquife do ex-presidente em seus próprios ombros” até o Aeroporto Santos Dumont, onde seria embarcado rumo à capital federal, local do sepultamento. Em Brasília, “cerca de 30 mil pessoas já aguardavam a chegada do corpo” no entorno do aeroporto (MARCELINO, 2015, p. 259). Após a missa de corpo presente, na Catedral, o esquife foi novamente tomado e transportado nos ombros do povo num cortejo que envolveu uma multidão estimada em 60 mil pessoas, disposta a percorrer 15 quilômetros a pé até o cemitério Campo da Esperança. Para Douglas Átilla Marcelino (2015, p. 262), o funeral de Juscelino Kubitschek “parecia ser ditado mais efetivamente pela vontade popular do que pelos protocolos que compõem os cerimoniais de homenagem àqueles que foram presidentes da República”. Nos relatos da época, publicados pela imprensa, a vontade popular parecia prevalecer em vários momentos sobre as tentativas do regime militar de acelerar os funerais de JK e de tentar controlar as manifestações de homenagem ao fundador de Brasília.

A Márcia Paterman Brookey (2010), Silvio Tendler conta que ficou impressionado com os relatos sobre os funerais, com a força das manifestações populares em homenagem ao ex-presidente, e que isso o estimulou a fazer o documentário sobre JK.³⁵ A primeira parceria do diretor com o produtor Hélio Paulo Ferraz deu bons resultados: *Os Anos JK* (1980) teve, segundo Tendler, um público de 800 mil espectadores. A fórmula de sucesso seria repetida em *Jango*.

Em relação a quarta e última cota de patrocínio que, em muitas entrevistas e matérias, foi noticiada como sendo um trabalho totalmente gratuito da equipe à espera do retorno da bilheteria para ser remunerada, a história também sofreu acréscimos de detalhes na entrevista de 2013. Silvio Tendler conta:

³⁵Silvio Tendler ainda não havia chegado ao Brasil quando JK faleceu. A Brookey ele conta que quando estava prestes a aportar no Rio de Janeiro, vindo da França, um marinheiro do navio cargueiro no qual viajou aproximou-se e comentou com ele sobre o falecimento dos dois ex-presidentes: Juscelino e Jango. A morte de Jango foi em dezembro de 1976. Cf. BROOKEY (2010, p. 66).

“E [nós] os artistas e técnicos entramos com nosso trabalho: Milton Nascimento, José Wilker. Wagner Tiso pegou uma graninha e ficou com uma cota; Maurício Dias também, eu, e o cara do estúdio. O fotógrafo botou grana para fazer a ampliação. E o filme nasceu assim, da paixão. Ninguém fez o filme para ganhar dinheiro” (TENDLER *apud* LUCENA, *FOLHA DE S. PAULO*, 2013).

Um documentário que confrontasse o regime militar naquele momento de intensificação dos movimentos sociais e debates políticos em defesa da redemocratização do país era, sem dúvida, um projeto atraente. Sobre as inclinações políticas de alguns integrantes da equipe artística, há poucas, mas interessantes pistas. O ator José Wilker, narrador de *Jango*, possuía um histórico de iniciação no teatro ligado à arte engajada como ele mesmo contou para uma plateia de estudantes universitários, em 1986:

“Eu comecei a trabalhar em teatro em 1960, em Recife. Eu nunca tinha visto teatro antes. Eu nunca tinha assistido a um espetáculo de teatro antes, e meu contato com teatro, com o representar, se limitava ao que eu podia ver em circo, porque eventualmente passava um por Recife. E a gente foi fazer teatro porque tinha um compromisso político que era o de eleger o [Miguel] Arraes, na época prefeito de Recife, depois governador. Então o teatro que a gente fazia era um teatro com objetivo político partidário bem determinado. Em 64, esse grupo foi obrigado a se dissolver, porque a gente foi preso em cadeias diferentes. [*risos da plateia*]. Aí eu fui pro Rio [de Janeiro], e no Rio eu tive uma grande decepção, quer dizer, com o que eu fazia, porque me parecia ridículo, me parecia tolo, representar para uma plateia que pagava e se entediava assistindo a um espetáculo de teatro, ou gostava de assistir, é [...] a fazer um tipo de trabalho do qual se tinha retirado aquela importância, aquele valor de denúncia política que era o que engordava, o que fazia com que eu gostasse de trabalhar quando do tempo em que eu trabalhava em Recife”.³⁶

José Wilker disse também que, durante muito tempo, acreditou ser um dever o artista oferecer palcos de teatro e telas de cinema como “palanque para denúncia política que não poderia ser feita pelo político no Congresso porque seria cassado, ou pelo povo na rua porque não estava em condições de tomar porrada”. No alvorecer da Nova República, e exatamente para que o novo período político que se iniciava levasse a “alguma coisa”, Wilker afirmou que havia mudado sua maneira de pensar, não mais acreditando na transformação do seu trabalho em uma “arma político- partidária”, mas defendendo a atuação cidadã de cada um como uma forma de construção de uma sociedade mais participativa. Defendendo o bom exercício da

³⁶ O Homem da capa preta na FAFICH. Publicado em 6 de março de 2013 por Rodolfo Magalhães. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XK7zMFJZX3Y&t=418s>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

sua profissão de ator, Wilker acreditava estar atuando politicamente.

A fala de José Wilker reflete bem o que Marcelo Ridenti (2007, p. 186) definiu como “o dilema ‘entre a pena e o fuzil’, isto é, uma ‘cisão fáustica’ entre desenvolver sua ocupação específica ou participar do processo de transformação social mais amplo”, dilema que atravessou mentes e corações de artistas e intelectuais brasileiros ao longo das décadas de 1960 e 1970, com intensidades diferentes. De acordo com a fala de José Wilker, os anos 1980, após a instalação da Nova República, representam um momento em que a transição para uma nova postura em relação à produção artística passa a abandonar o viés da arte engajada.

Outras pistas sobre tendências políticas da equipe artística são referentes a Wagner Tiso, compositor das emocionantes músicas de *Jango*, que, segundo Tandler, era ligado ao nascente Partido dos Trabalhadores (PT), e ao montador Francisco Sérgio Moreira, da mesma geração de Tandler, nascido nos anos 1950, que, segundo o cineasta, era “larcerdista”.³⁷ Sobre Milton Nascimento não há informações sobre suas preferências partidárias, apenas que Milton participou ativamente de alguns dos grandes comícios das Diretas Já, cantando no palanque a música *Coração de estudante*, cuja letra foi composta por ele a partir de um tema musical de Wagner Tiso criado para o documentário *Jango*. A canção *Coração de estudante* tornou-se um dos hinos da Campanha e um forte elo entre o filme e as *Diretas Já*. Esse tema será retomado e aprofundado adiante neste capítulo.

Jango mobilizou vários esforços para sua realização. Houve participação e empenho de várias pessoas para a viabilização do documentário, que só foi possível por esse esforço conjunto em prol da sua realização. As motivações em torno da busca de recursos financeiros para o filme parecem ter seguido, em resumo, propósitos afetivos e familiares (Raul Ryff e família Goulart), políticos (Marcelo Alencar, Eduardo Chuahy, Raul Ryff, Leonel Brizola, PDT) e artísticos (equipe de profissionais inseridos na indústria cultural: Milton Nascimento, José Wilker, Wagner Tiso etc.). Mas é importante observar que um filme elogioso a João Goulart, que deveria ser feito em homenagem ao ex-presidente como era desejo da família,

³⁷ TENDLER, entrevista à autora, 25 jul. 2016.

significava, por si só, uma forma de luta contra o regime militar. Falar bem de Jango, lembrar o presidente deposto no cinema, isso, por si só, se constituía em uma forma de luta contra o regime militar.

O fato de o filme ter sido realizado ao largo de qualquer vínculo com o Estado, com recursos financeiros garantidos e com o apoio da família do ex-presidente João Goulart e também da equipe artística e técnica, contribuiu para a agilidade do projeto e para a liberdade e a ousadia do diretor. Agilidade porque a produção não sofreu interrupções ou paralisações por falta de recursos. Liberdade e ousadia porque o diretor Silvio Tendler não se deixou levar por pressões de interesses eleitorais imediatos, e porque pôde trabalhar livremente uma imagem favorável de Goulart. A ideia do documentário *Jango* reuniu em torno de si um conjunto de interesses amalgamados e marcados por posicionamentos políticos de esquerda e de oposição ao regime militar. Interesses político-partidários e afetos familiares se misturaram diante da possibilidade de se resgatar para um grande público a história do ex-presidente e do golpe de 1964. Nesse sentido, pode-se pensar em *Jango* como um documentário de viés frentista contra o regime militar. Em relação às possíveis expectativas dos patrocinadores, o documentário *Jango*, sem dúvida, seria tanto uma homenagem ao ex-presidente João Goulart quanto um painel político, onde golpistas e não golpistas (leia-se antigos correligionários do antigo PTB, naquele momento atuantes no PDT) se encontravam em lados opostos bem definidos.

Mas, embora seja possível constatar a atitude ética do diretor Silvio Tendler em relação às expectativas dos patrocinadores, seu interesse particular em relação ao filme implicava, também, em apresentar no cenário público uma narrativa audiovisual da história que não incorresse em erros. Certamente interessava a Silvio Tendler realizar um filme amparado por ampla pesquisa histórica afinada com as principais teses sobre o contexto pré-golpe e sobre o governo João Goulart que, naquele momento, se encontravam em circulação no âmbito intelectual acadêmico.

A seguir, busca-se mapear a pesquisa imagética e bibliográfica empreendida pelo diretor e sua equipe para a realização de *Jango*.

3.2 Apontamentos sobre a pesquisa para a realização de *Jango*: imagens, fontes orais (entrevistas) e referências bibliográficas.

Antes de iniciar a análise da pesquisa empreendida por Silvio Tendler para a realização de *Jango* (1984) faz-se necessário observar três questões. A primeira se refere a um reconhecimento generalizado de que Tendler efetuou uma pesquisa abrangente e de qualidade para a produção do documentário. Isso pode ser observado tanto nos periódicos, nos anos 1980, quanto em artigos acadêmicos recentes. A segunda questão diz respeito à compreensão de que o trabalho de pesquisa para *Jango* contou, em grande parte, com um banco de dados (imagens e entrevistas) produzido, desde 1977, sob a batuta do próprio diretor, para o filme *Os Anos JK*. E o terceiro ponto é a constatação de que esta análise da pesquisa do diretor esbarra em obstáculos: a falta de documentos (anotações sobre o processo de pesquisa) produzidos por membros da equipe (diretor, montador e autor do texto); a impossibilidade de acesso ao material original de base (as íntegras das entrevistas produzidas para *Jango* e as sequências originais das imagens utilizadas no documentário); e, por fim, uma lacuna nas fontes sobre as referências bibliográficas consultadas para a realização do documentário.

Elogios e reconhecimento à qualidade do trabalho de pesquisa de Silvio Tendler prevaleceram na imprensa e ainda prevalecem na literatura acadêmica, sem, contudo, representarem um aval irrestrito à visão do diretor sobre o personagem título e sobre o período retratados. Apesar do notável respeito que *Jango* despertou nos anos 1980, e ainda desperta nos anos 2000, seria incorreto afirmar que espectadores específicos (intelectuais, jornalistas, críticos de cinema e pesquisadores), que escreveram sobre esse documentário, o tomaram como uma verdade histórica sobre João Goulart e sobre o golpe de 1964. Antes, esses espectadores tomaram *Jango* (1984) como a versão de um autor: o cineasta Silvio Tendler. Apesar de se tratar de um autor cineasta com formação em cinema e história na França, foram vários os apontamentos de lacunas, falhas menores e discordâncias da visão do diretor. Na imprensa, apontou-se principalmente tratar-se de um filme “janguista”, o que deveria ser visto com cautela. Por outro lado, elogiou-se a pesquisa e o trabalho do diretor que, após o sucesso de *Os Anos JK*, mais uma

vez apresentava um painel importante sobre a memória e a história política nacional.

Por isso, tentar mapear os caminhos da pesquisa empreendida por Silvio Tendler para a feitura do documentário pode revelar tanto as razões que levaram alguns espectadores específicos (críticos, jornalistas, intelectuais acadêmicos) ao posicionamento ambíguo de uma pesquisa bem feita *versus* as lacunas e falhas do documentário, quanto desvendar o porquê de *Jango* ter envelhecido relativamente bem apesar dos avanços das pesquisas acadêmicas sobre o golpe de 1964, sobre a personalidade política de João Goulart e sobre a ditadura militar, nas últimas décadas.

Nesta seção, busca-se a identificação e a problematização, dentro do possível, das fontes utilizadas pelo diretor. Um dos objetivos é, ao se identificar as fontes, ou sua tipologia, procurar compreender, dentro do possível, de que forma foram utilizadas na realização do documentário. Outro objetivo é desvendar as redes de solidariedade, de sociabilidade e de apoio tecidas em torno da pesquisa para *Jango*.

A análise sobre a pesquisa efetuada para *Jango* (1984) não pode deixar de levar em conta a pesquisa, iniciada em 1977, para *Os Anos JK* (1980). Quando Silvio Tendler afirma que “*Jango* é uma continuação lógica e natural do *JK*”³⁸, e que o filme sobre Goulart foi “muito pesquisado”, para o qual ele buscou “muito material”³⁹, o diretor de certa forma admite que a pesquisa para o filme sobre Juscelino serviu como uma grande base para a realização de *Jango*, e que, também, houve uma pesquisa específica para o segundo documentário. Dessa forma, *Jango* é uma “continuação” de *Os Anos JK* em vários sentidos: no sentido do prosseguimento da pesquisa sobre o período democrático abordado no documentário sobre Kubitschek; no sentido de aprofundamento da pesquisa imagética, pois a maioria das imagens utilizadas em *Jango* provém do grande volume de imagens pesquisadas para *Os Anos JK*; e no sentido da ampliação do banco de dados das entrevistas colhidas para o primeiro documentário em relação ao segundo.

³⁸ Depoimento de Silvio Tendler. Cf. Extras: DVD *Jango* (Silvio Tendler, 2007).

³⁹ TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013.

Ao se propor uma investigação sobre a pesquisa empreendida por Silvio Tendler para a realização de *Jango*, surge algumas questões: de onde vieram as imagens utilizadas pelo diretor? Como Tendler ressignificou essas imagens? Como o tipo de material imagético utilizado influenciou ou não o resultado final do documentário? Quais foram as pessoas entrevistadas para o documentário e que não aparecem na tela? De que forma o diretor editou os depoimentos dos diversos atores sociais entrevistados para o filme? Pode-se dizer que houve um diálogo do filme com a literatura acadêmica sobre o golpe de 1964 e sobre João Goulart disponíveis na época da realização do filme? Quais foram as obras que possivelmente mais influenciaram Silvio Tendler e Maurício Dias na concepção do roteiro de *Jango*? Perguntas necessárias, mas difíceis de responder.

Diante das lacunas já mencionadas, é preciso dizer que muitas questões sobre a pesquisa feita para o documentário continuarão sem respostas neste trabalho.

3.2.1 As imagens preciosas

Não seria exagero dizer que a pesquisa imagética para o documentário *Jango* foi aquela que mais curiosidade provocou nos jornalistas dos anos 1980. Assim como ocorrera com *Os Anos JK*, quatro anos antes, as imagens de *Jango* atraíram muita atenção e foram classificadas como “preciosas”, “raras”, verdadeiros “tesouros iconográficos”. Elas foram, sem dúvida, as grandes estrelas do documentário. De onde tinham surgido aquelas imagens? Como Tendler as conseguiu? E a quais imagens o diretor teve acesso, mas ficaram de fora do documentário? Respostas a essas perguntas transparecem em matérias e críticas nos periódicos pesquisados. Apesar das dificuldades de se mapear e comprovar as origens das imagens utilizadas em *Jango* propõe-se reunir informações no intuito de fornecer uma visão global sobre o processo de pesquisa das imagens para o documentário.

Uma investigação sobre as fontes imagéticas utilizadas por Tendler e sua equipe foi realizada por Gabriel Filgueira Marinho (2011). Interessado no processo de migração e ressignificação das “imagens de arquivos” para a realização de filmes de

compilação, Marinho analisou o filme *Jango* e os filmes produzidos por Jean Manzon e Carlos Niemeyer para o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) com o objetivo de demonstrar como imagens produzidas sob o signo de uma determinada cultura política podem ser utilizadas para significar um discurso audiovisual pautado por outra cultura política, distinta e/ou adversária. Marinho se refere ao tom liberal e anticomunista dos curtas-metragens do IPES e ao pertencimento de *Jango* a uma cultura política de esquerda. O pesquisador analisou a migração de trechos dos filmes ipesianos para o documentário sobre João Goulart, assim como os filmes em separado.

Entre as dificuldades encontradas para identificar as fontes originais das imagens e sequências de *Jango*, Marinho (2011, p.35) cita, principalmente, a ausência de “vestígios que indiquem, caso a caso, a origem de determinados planos ou os processos de negociação que permitiram (ou não permitiram) que determinadas tomadas estivessem presentes no filme”. Segundo ele, embora seja “possível reconhecer os acervos ou os filmes de origem de certos trechos, [...] a maioria deles está submetida ao exercício de memória de seu diretor, montador, produtores e mesmo pesquisadores” (MARINHO, 2011, p. 35). Para contornar a falta de vestígios e registros documentais, Marinho se valeu de entrevistas com o diretor Silvio Tendler e com o editor Francisco Sérgio Moreira, cruzando as informações obtidas “com os dados de cadastro do filme, notas encontradas em jornais no período, entrevistas feitas na época com diretores e produtores, e os pareceres da Censura” (MARINHO, 2011, p. 41). Mesmo assim, ele adverte:

Mas a falta de uma documentação que desse conta das negociações e contratos para a obtenção de imagens, e as dificuldades inerentes aos depoimentos feitos sobre um trabalho executado há mais de vinte e cinco anos foram grandes obstáculos para a construção de um panorama preciso da atividade da pesquisa cinematográfica (MARINHO, 2011, p. 63).

A autora da presente pesquisa também se propôs, inicialmente, a investigar as negociações entre o diretor e o montador sobre a edição das imagens na mesa de montagem, mas se deparou igualmente com a inexistência de registros documentais sobre o trabalho na moviola. Em entrevista à autora, Silvio Tendler contou que o montador Francisco Sérgio Moreira “não anotava nada”, “não tinha um caderno que

anotasse um plano” e “tinha tudo na memória”. E quando Moreira comprou uma motocicleta, Tandler temeu pela vida do amigo e colega de trabalho e, também, pelo futuro do documentário.⁴⁰

No entanto, a partir do trabalho de Gabriel Marinho, de entrevistas do diretor e de matérias e críticas publicadas pela grande imprensa, é possível mapear, ainda que superficialmente, a pesquisa cinematográfica para *Jango*. Mais do que identificar a origem de cada plano para compreender como se deu a migração e a ressignificação das sequências, o que se revelou tarefa impossível, o objetivo é apresentar um panorama de como se deu a busca pelas imagens.

Além de acervos como a Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, e a cinemateca do Museu Guido Viaro, em Curitiba, a pesquisa para *Jango* contou com imagens e fotografias de acervos particulares como o do jornalista Raul Ryff, de amigos do ex-presidente e da família Goulart (PEREIRA, 1984, p. 11-12). Nos créditos finais do filme encontra-se uma lista de instituições e pessoas que cederam o “material fotográfico” e a “documentação da época”:

Arquivo Nacional, Arquivo “Nosso Século” (Editora Abril), Arquivo Sonoro da Rádio Jornal do Brasil, Arquivo Sonoro da Semana da República, Biblioteca Nacional, Biblioteca da Música (Consulado Geral dos E.U.A), CPDOC – Fundação Getúlio Vargas, Cinemateca do Museu Guido Viário (sic) – Paraná, Cinemateca do MAM – Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Odilon Lopes, Revista Manchete, Silvio Da-Rin, TV Gaúcha, Tribuna da Imprensa e Última Hora (DVD JANGO, Silvio Tandler, 2007).

A pesquisa imagética para *Os Anos JK*, realizada entre 1977 e 1980, foi de fundamental importância para a realização de *Jango*. Segundo Gabriel Marinho (2011, p. 178), a principal fonte de pesquisa cinematográfica, tanto para *Os Anos JK* quanto para *Jango*, foi o acervo da TV Tupi, a primeira emissora de televisão do Brasil, fundada em 1950, por Assis Chateaubriand, e extinta em 1980. Desse acervo, Silvio Tandler e Francisco Sérgio Moreira tiveram à disposição cerca de cem horas de imagens, distribuídas em vários rolos de filmes. A quantidade de material era tanta que mesmo para a produção de *Os Anos JK* (1980) não foi possível

⁴⁰ Entrevista de Silvio Tandler à autora, 25 jul. 2016.

visionar e organizar todo o material imagético. Segundo Marinho (2011), o acervo da TV Tupi, “registrado em bitolas de 16 mm e 35 mm”, encontrava-se depositado em péssimas condições:

Tratava-se de milhares de cine reportagens feitas fora do estúdio e que, após a filmagem, viajavam até um laboratório para serem devidamente reveladas, tratadas, transmitidas pelo canal e depois acomodadas em um grande depósito. O acervo da TV TUPI era o acúmulo de material de quase trinta anos da emissora. Após a falência daquele que era o primeiro empreendimento televisivo do Brasil, em fins da década de setenta, todo o conjunto de rolos de película e algumas fitas nagra, usadas para registro magnético de som, ficaram depositadas no antigo prédio do Cassino da Urca, em Praia Vermelha, no Rio de Janeiro – espaço que serviu de sede para a emissora do Grupo Diários Associados desde a década de 1950. Todo esse material, registrado em sua maioria em acetato de celulose, estava acomodado em salas sem o devido condicionamento e exposto a climatização ambiente. A natureza química desse tipo de película é de fácil deterioração, e sofre rapidamente desplastificação, esfarelamento e oxidação. Os investimentos necessários para manter um arquivo de película feitos em acetato de celulose são realmente altos e estariam muito além das possibilidades – e do interesse – de uma empresa em vias de encerrar suas atividades comerciais. Havia inclusive a possibilidade de que a companhia se desfizesse do acervo em uma tentativa de aumentar o espaço físico do prédio que, naquele momento, representava um bem mais valioso para o grupo (MARINHO, 2011, p.178-179).

Como não havia maneira de checar o conteúdo de todas as películas e nem havia uma catalogação disponível no local, a triagem operada por Silvio Tendler e Francisco Sérgio Moreira foi pautada pela indicação das datas expostas no exterior das latas de filmes (MARINHO, 2011, p. 179). O acervo da TV Tupi foi, segundo Gabriel Marinho (2011), a principal fonte de imagens para o documentário *Jango*.

O pesquisador Fábio Osmar de Oliveira Maciel (2011) também demonstrou interesse em mapear a procedência das imagens utilizadas em *Jango*. Na entrevista que teve com Silvio Tendler, Fábio Maciel perguntou sobre o processo de constituição do acervo de imagens cinematográficas do cineasta, hoje um dos maiores acervos privados dessa natureza do Brasil. A longa resposta de Silvio Tendler, em que são narradas situações diversas, mostra que o processo de pesquisa não foi simples. Nos relatos do diretor, chama a atenção as condições nas quais essas imagens se encontravam: em depósitos, esquecidas, prontas para o descarte.

Sobre o acervo da TV Tupi, Silvio Tendler conta que foi até a Urca e que tinha uma

“menina que cuidava dos filmetes”, “cuidava dos repórteres”, e que essa menina, um dia, amassou um filme com as mãos diante dele, um filme em cuja lata estava escrito “Imagens do carro acidentado do JK”. Tandler disse que ficou “louco” e que convenceu a moça a liberar os filmes que ela achava que não prestavam pra nada. A moça havia simpatizado com Francisco Sérgio Moreira, e isso permitiu aos dois, diretor e montador, voltarem várias vezes ao acervo da Tupi em busca de imagens (TENDLER *apud* MACIEL, 2011, p. 115).

Silvio Tandler conta, também, que passou a procurar imagens durante as viagens que fazia. Passou a “juntar caquinho” e a comprar imagens. Ele conheceu “um cara que vendia acervos de filmes a quilo” para serem derretidos e usados na produção de “escova de cabelo”. Era barato e ele comprou “sacos e sacos” de filmes (TENDLER *apud* MACIEL, 2011, p. 115).

Outra história diz respeito a sequências importantes de *Jango* e de *Os Anos JK*. Segundo Tandler, “os filmes da Agência Nacional” que continham a Revolta dos Marinheiros foram encontrados “no galpão da Polícia Federal no Cais do Porto [Rio de Janeiro]”. Os vigias do local, segundo Tandler, disseram que ele podia levar as latas, que elas não serviam pra nada (TENDLER *apud* MACIEL, 2011, p. 115).

Embora os relatos do diretor pertençam ao campo da memória, todo o descaso com o acondicionamento dessas imagens, descrito por Tandler, assim como suas peregrinações em busca dessas fontes materiais dispersas, explica, de certo modo, o fascínio pelas imagens por parte dos jornalistas, observado na recepção da grande imprensa aos dois documentários. No caso de *Jango*, não apenas o personagem principal era uma figura ausente da memória social. As imagens daqueles acontecimentos marcantes dos anos 1960 também estavam esquecidas, entulhadas e desaparecendo.

A procedência telejornalística de algumas imagens de *Jango* foi notada na imprensa à época. A revista *Veja* disse:

Dos arquivos de emissoras de televisão brasileiras, o cineasta tirou as cenas, igualmente poderosas, do 31 de março de 1964: tanques e tropas

nas estradas, prisões violentas, a sede da União Nacional dos Estudantes sendo incendiada, no Rio de Janeiro, Jango deixando Brasília (VEJA, 28 mar. 1984, p. 113-114).

Além do acervo da TV Tupi, algumas imagens, segundo declarações do diretor à imprensa, foram localizadas no exterior. O jornalista Sérgio Augusto, da *Folha de S. Paulo* revelou pistas sobre as origens de algumas imagens. Para ele, Silvio Tendler destacou:

[...] a ajuda desinteressada dos amigos que localizaram as cenas filmadas, por um correspondente da extinta TV Tupi, da morte de Che Guevara (como foram parar em Lisboa, ninguém sabe) e de Montevideú importaram documentos inéditos da famosa passeata dos 100 mil, no Centro do Rio, em 1968, e da repressão policial, também do final dos anos 60 (AUGUSTO, FOLHA DE S. PAULO, 27 mar. 1984, p. 28)

À revista *Veja*, Silvio Tendler confirmou que imagens da “repressão policial às passeatas do Rio de Janeiro, em 1968” foram localizadas no Uruguai, embora os créditos não constem no filme.

Elas estavam arquivadas no Instituto Goethe de Montevideú, no Uruguai, e não se sabe bem sua procedência. Tendler supõe que tenham sido feitas pela televisão alemã, e depois enviadas ao Uruguai para serem mantidas em lugar mais seguro (VEJA, 28 mar. 1984, p. 113-114).

O cinejornal chinês sobre a visita do vice-presidente João Goulart à República Popular da China, em agosto de 1961, que abre o documentário *Jango* e que motivou Silvio Tendler a procurar Raul Ryff, após o cineasta ler num jornal uma pequena nota em que o ex-assessor de imprensa do governo Goulart aparecia como o depositário dessas imagens, também parece ter sido, pelo menos em parte, resgatado no país de origem.

Em maio de 1981, João Vicente Goulart, o jornalista Raul Ryff e o produtor de cinema Tertuliano dos Passos⁴¹ viajaram a República Popular da China, segundo a imprensa, a convite do governo chinês. O principal objetivo da viagem “histórico-sentimental” de João Vicente à China era “recuperar documentos e filmes que

⁴¹ Tertuliano dos Passos foi produtor executivo do filme *Batalha dos Guararapes* (Paulo Thiago, 1978). Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

registraram a viagem de João Goulart àquele país, em 1961”.⁴² O filho de Jango declarou à imprensa:

_ O registro sobre a passagem de meu pai pela China – explicou João Vicente – sumiu logo depois de 1964. Parte destes documentos foi recuperada, mas a maioria continua sumida. Foram destruídos ou arquivados pelos órgãos de segurança. Como é parte da história do País, pretendo encontrá-los (*O GLOBO*, 02 maio 1981, p. 3).

A pequena comitiva foi recebida com honras pelas autoridades chinesas e foi oferecido um jantar aos brasileiros no Grande Salão do Povo, no Palácio da Assembleia Nacional, em Pequim.⁴³ A viagem, segundo a imprensa, também rendeu um convite oficial do governo chinês ao “Sr. Leonel Brizola para visitar o país, em data de sua conveniência”.⁴⁴

O cinejornal chinês sobre a visita de João Goulart ao país comunista foi produzido pelos *Estúdios Centrais de Notícias e Documentários da República Popular da China*, como consta nos créditos de abertura. Ele era composto por imagens até então inéditas no Brasil e foi utilizado por Tandler em dois momentos de *Jango*: no prólogo e após o segundo depoimento de Afonso Arinos de Melo Franco. As imagens da viagem do vice-presidente brasileiro à China comunista encontravam-se bem preservadas. Tanto as imagens da viagem de João Goulart à China, quanto a sequência da sua visita, como vice-presidente do governo JK, à URSS, em 1959, foram classificadas pelo jornalista Sérgio Augusto, da *Folha de S. Paulo*, como “tesouros iconográficos”.

Sobre a localização das imagens da viagem de Jango à URSS, Silvio Tandler contou à revista *Veja* que após ligar para Raul Ryff “ficou sabendo que os filmes haviam desaparecido. Meses depois, um ex-funcionário do Palácio do Planalto entrou em contato com o jornalista e disse que os filmes estavam em sua casa, em Campinas, no interior de São Paulo” (*VEJA*, 28 mar. 1984, p.113-114).

O cinegrafista Odilon Lopes, da TV Gaúcha, foi o único a ser lembrado

⁴² Cf. Filho de Goulart viajará amanhã em visita à China. *O Globo*, O País, 02 maio 1981, p. 3.

⁴³ Cf. Filho de Jango é homenageado pelos chineses. *Folha de S. Paulo*, 31 maio 1981. p. 10.

⁴⁴ Informe JB – Convite. *Jornal do Brasil*, 04 jun. 1981. 1º caderno, p. 6.

nominalmente nos créditos de *Jango* devido à relevância documental das imagens, por ele captadas:

O cineasta [Silvio Tendler] manifesta especial apreço pelas imagens, igualmente raras, das últimas horas de Jango no Brasil, registradas pelo cinegrafista Odilon Lopes. “Elas são uma prova eloqüente de que houve mesmo um golpe, pois Jango ainda estava em território nacional quando declararam vaga a presidência da República, e de que, no dia 2 de abril, ainda havia resistência no sul do País” (AUGUSTO, *FOLHA DE S. PAULO*, 27 mar. 1984, p. 29).

Nos anos 1950 e 1960, as funções de cinegrafista e repórter eram sinônimas. Os cinegrafistas registravam as imagens e redigiam a notícia ao mesmo tempo. Eram também responsáveis pela revelação dos filmes e pela montagem.⁴⁵

Uma das sequências de *Jango* mais comentadas pela recepção da grande imprensa foi a do trecho do curta metragem do IPES. Recorrentemente citado, o filme do IPES constituiu, enquanto pesquisa cinematográfica, num dos pontos altos de *Jango*. Trata-se de um trecho do filme produzido por Jean Manzon para o Instituto de Pesquisas Sociais, intitulado *O Brasil Precisa de Você*.⁴⁶ O filme original de curta metragem foi localizado no Arquivo Nacional com o auxílio de Celina Moreira Franco, à época diretora do AN.⁴⁷ Em geral, os filmes do IPES tinham duração de 8 a 10 minutos. Silvio Tendler utilizou uma sequência de cerca de 3 minutos em *Jango*.

⁴⁵ O primeiro telejornal brasileiro chamava-se *Imagens do Dia* e, segundo Walter Sampaio (1971), ele entrou no ar junto com a inauguração do Canal 3 de São Paulo – a PRF-3 TV, em setembro de 1950, mantendo-se durante três anos. Outro telejornal citado por Sampaio, o *Telenotícias Panair*, também produzido pela TV Tupi, surgiu em 1952. O famoso *Repórter Esso*, que tinha uma programação mais ampla incluindo a transmissão de “filmes locais, internacionais e noticiário geral, nacional e do exterior” foi lançado em junho de 1953, em São Paulo, permanecendo “por mais de onze anos” no ar, até dezembro de 1964, “quando passou para a Televisão Record, Canal 7”. O *Repórter Esso* na TV Tupi foi substituído por outro telejornal chamado *Ultranotícias* que foi transmitido até 1970. No Rio de Janeiro, o *Repórter Esso* foi lançado em 1952. Cf. SAMPAIO, Walter. *Jornalismo Audiovisual: Teoria e Prática do Jornalismo no Rádio, TV e Cinema*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

⁴⁶ Reinaldo Cardenuto (2012) não localizou a data exata de *O Brasil precisa de você*, mas acredita que foi produzido e lançado em período próximo às eleições de 1962. Graças à pesquisa de Denise Assis (2001) temos a íntegra do texto de *O Brasil Precisa de Você* e podemos perceber o recorte realizado por Tendler. No documentário *O Prólogo* (Gabriel F. Marinho, 2013) podemos ver algumas imagens do curta do IPES que ficaram de fora da montagem de *Jango*.

⁴⁷ Celina Vargas do Amaral Peixoto Moreira Franco nasceu em 1944. É neta de Getúlio Vargas e filha única de Alzira Vargas do Amaral Peixoto. Socióloga por formação atuou em importantes instituições de pesquisa do país. Foi uma das articuladoras da criação do CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas, e diretora do Arquivo Nacional, de 1980 a 1990. Disponível em: <http://istoe.com.br/1194_DOS+PALACIOS+AS+HORTAS/>. Acesso em: 13 mar. 2017.

Diante desse panorama fragmentado de trechos identificados nas fontes (entrevistas e periódicos) em que o interesse pela procedência das imagens é manifesto e o diretor relata a situação precária na qual se encontravam essas imagens, o que é possível depreender?

Se para *Os anos JK* o calvário em busca de imagens foi mais longo e difícil, para *Jango*, de acordo com Tandler, “as coisas se inverteram” e as pessoas começaram a procurá-lo para doar ou vender filmes.

3.2.2 Pesquisa histórica, entrevistas e referências: a formação de uma rede de sociabilidade solidária.

Em entrevista à autora, Silvio Tandler afirmou que não fez um filme para dialogar com a academia, mas um filme “para público” e que sua preocupação sempre foi a de procurar construir uma narrativa que estabelecesse uma comunicação direta com o grande público. Há uma contradição na fala do diretor. A pesquisa foi grande, mas o diretor afirma que não se preocupou com a possibilidade de seu filme não ser legitimado pela academia. O objetivo era alcançar o grande público, mas vários intelectuais e pesquisadores foram entrevistados. Em geral, *Jango* é saudado na imprensa como um competente trabalho de pesquisa do diretor. A partir disso surgem algumas questões: Silvio Tandler não estaria correndo um grande risco de ver seu filme naufragar se não tivesse a preocupação de checar suas fontes e informações como devem fazer os historiadores quando realizam uma pesquisa? *Jango* não representava um grande risco por tratar de tema (o golpe) e personagem (Jango) tão polêmicos? *Jango* representou um grande desafio para Tandler.

Entrevistas com políticos, intelectuais acadêmicos, jornalistas, ex-líderes sindicais e de movimentos sociais constituíram uma fonte importante da pesquisa para *Jango*, e os depoimentos colhidos para *Os Anos JK* (1980) abriram caminho para a formação de um acervo de dados que serviria como referência para a construção do documentário sobre Goulart.

Indagado sobre a pesquisa realizada para *Jango*, o diretor confirmou que ela começou com *Os Anos JK*:

“Eu trabalhei com dois pesquisadores que faziam o mestrado no Museu de Antropologia aqui no Rio de Janeiro, que fizeram uma pesquisa científica. Eles ouviram pessoas, tipo a Miriam Limoeiro, nós ouvimos o Celso Lafer, ouvimos a Maria Victória Benevides, ouvimos o Francisco Weffort, quando ele era do grupo da Maria Victoria, de pesquisa... Então, nós ouvimos também intelectuais, ouvimos o Roland Corbisier que era uma mistura de intelectual com político; ele tinha sido deputado [...] Cassado [...] É um dos fundadores do ISEB [...] Ouvimos essas pessoas e fizemos uma base” (TENDLER, entrevista à autora, 25 jul. 2016).

Nenhum dos entrevistados citados anteriormente aparece no documentário sobre Juscelino, o que demonstra que o esforço de pesquisa para esse documentário foi além do que se esperava usar diretamente no filme. Nesta declaração é possível perceber a preocupação do cineasta em buscar informações sobre a história junto a pesquisadores e intelectuais acadêmicos que contemporaneamente ao processo de produção do documentário sobre JK, iniciado em 1977, publicaram trabalhos importantes. Por exemplo, o cientista político Francisco Weffort, cujo livro *O populismo na política brasileira* (1978) promoveu uma revisão do conceito de populismo; a socióloga Maria Victoria Benevides, com o livro *O Governo Kubitschek - Desenvolvimento Econômico e Estabilidade Política* (1956-1961), publicado em 1976, o qual apresentou uma leitura das instabilidades políticas da gestão de JK; Celso Lafer, autor de importante trabalho de viés economicista sobre o governo JK; e Miriam Limoeiro Cardoso, que publicou *Ideologia do Desenvolvimento no Brasil: JK – JQ*, em 1978.

Ainda para *Os Anos JK*, de acordo com o diretor, foram ouvidos também Almino Afonso, ex-ministro do Trabalho da fase presidencialista do governo Goulart, e Darcy Ribeiro, que havia sido ministro da Educação e Chefe da Casa Civil durante o governo de Jango. Sobre esses depoimentos, Silvio Tandler explica porque os dois políticos não fizeram parte do filme sobre Juscelino, nem de *Jango*. O depoimento de Almino Afonso para *Os Anos JK* havia sido, na opinião do cineasta, “muito longo, muito retórico” e ele preferiu não usá-lo no filme. Quando se levantou a hipótese de entrevistar Almino Afonso novamente para o segundo documentário, Tandler sentiu-se “sem jeito” e não o procurou. Já a ausência de Darcy Ribeiro no documentário

sobre Goulart, muito cobrada durante o debate sobre o filme no Festival de Gramado, em 1984, segundo o diretor, deu-se por uma “situação meio desastrada”:

“Eu o entrevistei para o JK e ele falou duas bobagenzinhas: que o importante não era o JK, porque ele era muito mais janguista, e que a importância de JK era ter escolhido o Niemeyer para fazer Brasília. Disse: “Imagina Brasília feita pelo Dutra, com aquele mau gosto que fez o Ministério do Trabalho, da Guerra. Fui para casa dizendo que o Darcy estava errado. Quem fez esses ministérios foi o Getúlio. Mostrei o filme para uma pessoa que fez dois favores: um, dizer que efetivamente tinha sido o Getúlio, e outro de telefonar para o Darcy para dizer que eu estava sacaneando ele, que eu ia botar [no filme] e iria desmoralizá-lo. O Darcy me ligou dizendo para eu queimar o material, como se eu pudesse usá-lo contra ele. Eu disse: ‘Darcy, não tenho nenhum interesse em te sacanear, não usamos essa parte, fazemos uma outra entrevista. Sua presença é muito importante, você fundou a Universidade de Brasília. Ele respondeu: “Silvio, esquece isso, não faço nenhuma falta nesse filme”. O filme fez 800 mil espectadores. Ele se sentiu censurado. Aí, quando fui fazer o “Jango”, não dava para fazer o Jango sem o Darcy: ministro da educação, chefe de gabinete, chefe da casa civil. Telefonamos para o Darcy e ele estava com as mágoas do “JK”. Ele disse: “Não sou importante nesse filme”, resolveu dar o troco. Começou a enrolar e não quis dar entrevista, magoado pelo “JK” (TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013).

Ainda que a fala do cineasta pertença à categoria de um relato memorialístico, hoje difícil de ser questionado por outras fontes, é importante destacar que ela revela tanto a preocupação do cineasta em checar informações sobre as quais pairavam dúvidas quanto a insegurança dos atores políticos de se exporem em filmes que se constituiriam, ao fim e ao cabo, na leitura particular do diretor sobre os acontecimentos e sobre os temas históricos tratados.

Nos créditos finais de *Os Anos JK* estão registrados alguns nomes de pessoas ligadas à pesquisa histórica e/ou acadêmica de modo geral, tais como: o economista Inácio Rangel Mourão; Regina Dutra; Vera Brant, colaboradora de Darcy Ribeiro na fundação da Universidade de Brasília, professora da UNB e amiga de JK; o historiador Francisco de Assis Barbosa, autor de uma biografia sobre Juscelino; e Hélio Silva, historiador e avô do produtor do documentário, Hélio Paulo Ferraz. Não há elementos para dizer se essas pessoas foram entrevistadas para o filme, ou se serviram de ponte para o acesso a outras fontes, ou de que forma colaboraram.

Para *Jango*, especificamente, noticiou-se na imprensa que Silvio Tandler havia entrevistado “cinquenta pessoas durante dois anos e meio” (VEJA, 28 mar. 1984,

p.113-114). É possível que o número de pessoas procuradas pela produção para serem entrevistadas tenha sido realmente maior do que para o filme anterior. A lista de nomes nos créditos de agradecimentos de *Jango*, onde estão listados também os atores sociais que aparecem no documentário, sugere um número maior de pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a realização do filme. Ao se analisar os créditos de agradecimentos, foi possível identificar pessoas ligadas à atividade de pesquisa de modo geral que não aparecem como entrevistados em *Jango*: a socióloga Aspásia Camargo, o cientista político René Dreifuss; o historiador César Romero Jacob; Isaac Kerstenetzky; José Gregori; os críticos e pesquisadores de cinema Alex Vianny, Carlos Augusto Calil e Everardo Rocha.

Criadora e primeira coordenadora do Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea (CPDOC-FGV), a socióloga Aspásia Camargo chegou a ser entrevistada especificamente para *Jango*, segundo o diretor, embora não tenha sido possível esclarecer se o encontro foi filmado. Em 1981, Camargo havia publicado trabalho importante sobre a formação e a atuação das Ligas Camponesas, resultado de sua tese de doutorado defendida na França.⁴⁸ Por ocasião da pré-estreia de *Jango*, no Rio de Janeiro, Aspásia Camargo compareceu à sessão e, após o filme, deu declarações sobre João Goulart e sobre o golpe de 1964 que compuseram a matéria assinada pela jornalista e crítica de cinema Susana Schild. Nessa matéria, Schild apontou a influência do trabalho de Aspásia Camargo sobre o documentário:

O filme de Silvio Tendler toca em pontos importantes do trabalho de Aspásia Camargo, que conversou com o diretor durante a realização. Com duas teses sobre **Populismo e Movimentos Camponeses do Nordeste e A Questão Agrária Brasileira**, co-autora de um livro sobre o Marechal Cordeiro de Faria, e com dois prontos, sobre Afonso Arinos e José Américo de Almeida [...] (*JORNAL DO BRASIL*, Caderno B, 30 mar. 1984, p. 1) (grifo do jornal).

É interessante pensar que existe um paralelo entre o Programa de História Oral da FGV e os dois primeiros documentários de Silvio Tendler. O Programa instituído por Aspásia Camargo no CPDOC, a partir de 1975, tinha como proposta fundadora

⁴⁸ Cf. CAMARGO, Aspásia. A questão agrária: crise de poder e reformas de base. In: FAUSTO, Boris (Org.). O Brasil Republicano, vol. 10, São Paulo: DIFEL, 1981.

“estudar a trajetória e o desempenho das elites brasileiras desde os anos 1930”. Diante de uma lacuna identificada por ela sobre a “história política dos anos 30”, traçou-se o objetivo de “reconstituir o campo político das elites”.⁴⁹ Pensando nos dois primeiros filmes de Tandler, em paralelo ao Programa de História Oral, uma pergunta surge: eles não representariam, através do cinema, trabalhos de recomposição da memória e da história política nacional, lançando mão de depoimentos de atores sociais, em sua maioria, pertencentes à elite política? Não foi possível identificar uma relação direta de influência entre a pesquisa desenvolvida no CPDOC e os filmes, mas é interessante notar a coincidência temporal entre a proposta de história das elites do Programa de História Oral e o surgimento de uma filmografia preocupada em resgatar a memória política brasileira, tendo como foco central a trajetória de presidentes.

Ainda sobre os pesquisadores do âmbito acadêmico, entrevistados ou que orbitaram de alguma forma a produção de *Jango*, temos o cientista político René Armand Dreifuss. Não se pode deixar de mencionar o trabalho de pesquisa do cientista político uruguaio, resultado de sua tese de doutorado defendida na Inglaterra. Seu livro *1964: A conquista do Estado* foi lançado em 1981, com destaque na imprensa, e parece ter ultrapassado os limites do público acadêmico, atingindo várias edições e figurando na lista dos livros de não ficção mais vendidos na época.⁵⁰ Trata-se de uma obra que apresenta uma investigação vertical, repleta de referências documentais, sobre a formação, o financiamento e a atuação do Instituto de Pesquisas Sociais, o IPES.

Silvio Tandler se refere a René Dreifuss como “muito amigo”, “uma pessoa muito querida”, com quem havia convivido bastante.⁵¹ Ele afirma que seu primeiro contato com Dreifuss, a partir do qual nasceu uma amizade entre eles, se deu na época do lançamento de *Os Anos JK* (1980), em Belo Horizonte, quando o cientista político era professor do Departamento de Ciências Políticas da UFMG. Tandler admite que, “sem dúvida nenhuma”, Dreifuss o influenciou, que leu seu livro, mas que,

⁴⁹Memórias das Ciências Sociais. CARMARGO, Aspásia. CPDOC – FGV. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/cientistassociais/aspasiacamargo>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

⁵⁰Cf. Os mais vendidos. *O Globo*, 13 nov. 1981.

⁵¹TENDLER, entrevista à autora, 25 jul. 2016.

particularmente, via *1964: A conquista do Estado* como “uma outra pesquisa” em relação à sua, o que leva a pensar, por um lado, que, apesar do contato do cineasta com profissionais do meio acadêmico, cujas pesquisas representavam avanços indiscutíveis para a compreensão do contexto do golpe de 1964, o diretor filtrava o que interessava ao seu projeto de filme. Por outro lado, não há como negar que a tese de René Dreifuss sobre a atuação do complexo IPES-IBAD para a desestabilização do governo João Goulart tenha sido incorporada à narrativa fílmica de *Jango*.

Entre os atores sociais ligados à pesquisa que aparecem no filme sobre o governo Goulart temos novamente, agora em imagens, a socióloga Maria Victoria Benevides em um depoimento onde expõe um trecho de sua pesquisa sobre a União Democrática Nacional (UDN). Seu livro *A UDN e o Udenismo (ambiguidades do liberalismo brasileiro)* fora lançado em 1981. Benevides foi uma pessoa muito ligada aos dois primeiros longa metragens de Silvio Tendler. Para os dois filmes, ela escreveu artigos nos jornais *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo*, respectivamente. Nos Extras do DVD *Jango*, lançado em 2007, Maria Victoria Benevides também aparece com um depoimento sobre a importância da exibição de *Jango* para os movimentos sociais em meados dos anos 1980.

Em relação às fontes escritas utilizadas como referências para a pesquisa para o filme *Jango* são citados “jornais, acervos fotográficos, livros (publicados e inéditos), entrevistas, etc.” (PEREIRA, 1984, p. 12), mas não foram citadas referências bibliográficas. Entretanto atores sociais ligados aos meios intelectuais e acadêmicos, estudiosos do período pré-golpe com trabalhos importantes publicados foram entrevistados e alguns aparecem no filme como a socióloga Maria Victória Benevides e o jornalista Marcos Sá Correa.

Em relação ao diálogo do documentário com a literatura sobre o golpe de 1964, Charles Sidarta Machado Domingos (2009) aponta o livro *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)*, de Luís Alberto Moniz Bandeira, publicado em 1977, como a obra que, possivelmente, exerceu maior influência para a construção da narrativa histórico-cinematográfica de Silvio Tendler. Estudos importantes sobre

questões, contextos e processos históricos relacionados ao golpe foram publicados entre o final dos anos de 1970 e a primeira metade da década de 1980, mas foi a partir do livro de Bandeira que o período do governo Goulart passou a ser visto na historiografia como um período de lutas sociais.

Marcos Napolitano (2012) aponta o diálogo do filme com pesquisas de cunho acadêmico à época de sua realização. Para ele, em *Jango*,

[...] a sucessão fílmica dos eventos históricos incorpora a pauta consagrada pela historiografia de esquerda produzida antes do filme para explicar o governo Goulart (FICO, 2004; CODATO, 2004).

1. Renúncia de Jânio: evento inaugural (produto de pressões ligadas à direita).
2. Luta em prol das reformas de base, radicalização política e ideológica.
3. Acontecimentos que afastam os militares das reformas (ameaça à hierarquia).
4. Papel da direita civil, destacado.
5. Golpe: o colapso do populismo e a derrota do projeto de reformas, com repercussões na América Latina (NAPOLITANO, 2012, p. 169).

A questão de como *Jango* dialoga com pesquisas do âmbito acadêmico é um tema que extrapola os limites desta dissertação. Nesta seção, procurou-se mostrar que, durante a produção do documentário *Jango*, o diretor buscou dialogar com notórios pesquisadores acadêmicos, autores de trabalhos significativos sobre os contextos dos governos JK e Jango, publicados nos anos 1970 e 1980. Silvio Tendler buscou tecer uma rede de sociabilidade⁵² com seus pares para sua pesquisa, pois ele mesmo atuava como professor universitário da PUC-Rio e como pesquisador do passado imagético brasileiro naquele momento. É interessante pensar que o cineasta pôde contar com o apoio de pesquisadores do âmbito acadêmico, o que reforça a percepção de que a produção de *Jango* atraiu, também, o interesse e a solidariedade de intelectuais desse setor.

⁵² Jean-François Sirinelli (2003, p. 248-254) indica como categoria de análise as “estruturas elementares de sociabilidade”, ou redes de sociabilidade, pelas quais é possível investigar a história política dos intelectuais. São elas: as revistas; os manifestos e abaixo-assinados; os salões do passado; e os laços afetivos, incluindo tanto as atrações quanto as rivalidades, etc. No caso do documentário *Jango*, as fontes consultadas indicam que tanto no processo de pesquisa quanto na esfera da recepção, como veremos no capítulo 4, alguns intelectuais acadêmicos estiveram envolvidos de maneiras e níveis diversos em torno do filme. Nesse sentido, é possível afirmar que houve uma rede de sociabilidade em torno do documentário que mobilizou, além de outros profissionais, o apoio e a solidariedade de alguns pesquisadores acadêmicos. Para uma abordagem metodológica da história dos intelectuais ver: SIRINELLI, 2003, p. 231-269.

3.3 O quase veto da Censura

No dia 06 de fevereiro de 1984, Silvio Tandler entrou com um requerimento no Serviço de Censura de Diversões Públicas do Rio de Janeiro (SCDP/SR/RJ) solicitando “autorização especial” para a exibição de *Jango* no 12º Festival de Cinema de Gramado a ser realizado no final de março daquele ano. Uma semana depois, o pedido foi negado.

No processo de censura ao filme, encontram-se dois pareceres referentes a essa primeira solicitação. O primeiro, sem número, datado de 09 de fevereiro e assinado por um técnico de censura de sobrenome Rosa Pedrosa, alegava “temática adulta” e “controvérsia política” para recomendar a classificação etária de 18 anos e a liberação do documentário “com cortes”.⁵³ O segundo parecer, do dia 13 de fevereiro, assinado por duas técnicas de censura, Maria Elizabeth de Miranda e Eliane Maria [ilegível] de Faria, vetava o filme.⁵⁴

Para tanto, o que pesou na decisão das duas censoras que vetaram o filme foi a percepção de que *Jango* criticava e afrontava o poder militar e contradizia a versão oficial da história da “revolução”, além de representar o perigo de se constituir em um instrumento eficaz para estimular e acirrar as mobilizações de setores da sociedade contra o regime, naquele momento. É preciso lembrar que, desde janeiro de 1984, a engrenagem da campanha das *Diretas Já* se encontrava em pleno movimento, com atos, manifestações e comícios pró-diretas, cada vez maiores, acontecendo em várias cidades do Brasil e nas capitais São Paulo, Curitiba e Belo Horizonte.⁵⁵

⁵³ Primeiro do nome do técnico ilegível.

⁵⁴ O procedimento para obtenção do Certificado de Censura no campo do cinema previa a exibição dos filmes em versão integral para um grupo de três técnicos de censura que deveriam emitir seus pareceres. Embora a praxe fosse três pareceres, esse número podia variar. Segundo Inimá Simões (1999: p. 76), de 1964 a 1968, a censura cinematográfica “era realizada por grupos de três censores. Eles assistiam aos filmes em uma pequena sala de projeção. Quando surpreendiam alguma cena ou diálogo que julgavam impróprios, apertavam uma campainha e o projetorista colava um pedaço de papel no rolo do filme, marcando o ponto exato. Caso o número de cortes fosse muito elevado e o filme perdesse seu sentido original, a interdição era recomendada com maior ênfase”.

⁵⁵ Segundo Domingos Leonelli e Dante de Oliveira (2004), durante o mês de janeiro de 1984, cerca de 400 mil pessoas participaram “de manifestações Pró-Diretas em cidades como Salvador, Porto Alegre, Olinda, Maceió, Fortaleza, João Pessoa, Santos, Campinas, além de diversos municípios menores” (p. 344). O comício pró-diretas em Curitiba foi realizado em 12 de janeiro e reuniu cerca de

Após uma breve descrição do documentário, o segundo parecer da censura dizia:

O problemático que achei foi no que concerne a (sic) montagem das referidas imagens. O diretor deixou claro, com a maneira com que armou o filme e com a narração sempre sarcástica em certos casos e exaltante em outros, o desejo de achincalhar os militares e a revolução. Não usou absolutamente de imparcialidade, negou que a revolução estivesse em 64 sendo realmente almejada e que tenha sido considerada uma vitória naquela época para a maioria dos brasileiros, debochou das passeatas realizadas no Rio e São Paulo, negando seu sucesso. Enfim foi tendencioso, não teve o suficiente despojamento de suas tendências, suas animosidades para simplesmente narrar os fatos passados sem distorcer-los (sic). Deixou-se levar pelo atual clima anti-revolucionário para fazer uma propaganda de suas idéias. Não houve distanciamento suficiente para uma análise serena dos tempos apresentados.

A narração é irônica e debochada ofendendo autoridades ainda atuantes e apresentando como verdadeiros fatos que realmente não sei se o são. Exemplos: Imagem – militares ao lado de Jânio – Narração: (“Jânio acompanhados (sic) das forças ocultas que o levaram a renunciar”) “Geisel desbaratou a operação Mosquito que deveria fazer explodir o avião em que Jango viajava”.

Considero a exibição do filme totalmente inadequada ao momento político presente, achando-o feito de encomenda para um acirramento dos ânimos, visando a tumultuar o já conturbado cenário político brasileiro. A figura título (Jango) é utilizada para propaganda de forças de novo atuantes no cenário nacional, procurando reacender as mesmas polêmicas que levaram a sociedade ao choque de 1964 (Parecer s/n. SCDP/SR/RJ, 13 de fevereiro de 1984).

A legislação que amparou o veto a *Jango* foi o Decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946, especificamente os “itens d e h” do artigo 41, citados no parecer.⁵⁶ O referido artigo nega “a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiofônica”, no caso das alíneas citadas: “d) fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”; e “h) induzir ao desprestígio das fôrças armadas” (BRASIL, 1946).

No parecer anterior, do dia 09 de fevereiro, repete-se a citação do Decreto n. 20.493/1946, referente à alínea “d”, e acrescenta-se a alínea “G” do mesmo artigo 41, que proíbe “ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais”

50 mil pessoas. Na capital paulista, o ato foi realizado em 25 de janeiro e teve a participação de 250 mil pessoas. Em Belo Horizonte, o comício se deu em 24 de fevereiro, para uma multidão estimada em 300 mil pessoas. Cf. LEONELLI, Domingos; OLIVEIRA, Dante, 2004, p. 344; p. 356; p. 356-357; p. 362.

⁵⁶ O Decreto n. 20.493/46 foi publicado no Diário Oficial da União no dia 29/01/1946, Seção 1, Página 1456. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

(BRASIL, 1946). Os cortes recomendados pelo parecer da censura foram justificados por *Jango* apresentar “em certas passagens, conotação irônica, de forma despretenciosa (*sic*), porém desrespeitosa às Forças Armadas e ao movimento revolucionário de 64” e se referiam exclusivamente à supressão de trechos de áudio:

Corte 1º rolo – Renúncia de Jânio Quadros, foto ladeado por Oficiais Militares. CORTE EM VOZ OFF “ACOMPANHADO DAS FORÇAS OCULTAS QUE O LEVARAM À RENÚNCIA” (referência desprestigiada).

Corte 3º rolo – Almoço de Jango com oficiais e ministros no Rio de Janeiro. CORTE EM VOZ OFF “EMBORA JÁ SE PREPARASSE A DEPOSIÇÃO DO PRESIDENTE, TODOS JURARAM-LHE FIDELIDADE” (conota desrespeito e trição (*sic*) das Forças Armadas).

Corte 3º rolo – Sequência da posse do Jango CORTE EM VOZ OFF: “REFERÊNCIA A UMA TAL OPERAÇÃO MOSQUITO? QUE PRETENDIA DERRUBAR O AVIÃO QUE LEVARIA J. GOULART A ASSUMIR A PRESIDÊNCIA COM IMPLICAÇÕES À PESSOA DO GEN. ERNESTO GEISEL: (corte *in Totum* da referência citada). (Parecer s/nº, SCDP/SR/RJ, 09 de fevereiro de 1984). (grifos no original)

Em ofício do dia 13 de fevereiro, a chefe do SCDP/SR/RJ, Maria Helena da Costa Medeiros, seguindo a recomendação do segundo parecer ⁵⁷, comunicou ao responsável pela Caliban Produções Cinematográficas, o diretor Silvio Tendler, que o requerimento de autorização especial para exibição de *Jango* no Festival de Cinema de Gramado havia sido negado. ⁵⁸

Provavelmente, o veto oficial ao filme já era esperado pelo diretor e sua equipe. À jornalista Eleonora de Lucena (*Folha de S. Paulo*, 2013) o cineasta contou que, após a exibição do filme para os censores, “eles disseram que não tinham condições de avaliá-lo, precisava ir para Brasília”.

Após a sessão de avaliação, o assistente do cineasta, Nilson Filho, ofereceu carona a uma das técnicas de censura. Durante o trajeto, ela teria recomendado à equipe do filme botar “a boca no trombone”, pois, caso contrário, ela não via a possibilidade de *Jango* ser liberado. E foi o que Silvio Tendler e sua equipe fizeram. ⁵⁹

Quando o ofício da decisão final do SCDP/SR/RJ foi expedido, no dia 13 de fevereiro, uma exibição do filme “a portas fechadas” provavelmente já estava

⁵⁷ Parecer s/n., 13 de fevereiro de 1984, SCDP/SR/RJ.

⁵⁸ Ofício n. 90/84 – SCD/SR/DPF/RJ.

⁵⁹ TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013.

preparada. Para romper a barreira da Censura, Silvio Tendler foi rápido em promover uma sessão privada para um público bem selecionado de jornalistas, participantes do documentário, equipe e amigos. O objetivo da sessão era pressionar a Censura através da imprensa e, para isso, os jornalistas convidados deveriam estar dispostos a comprar “a briga do filme”. E eles a compraram.

No dia 15 de fevereiro de 1984, o *Jornal do Brasil* estampava na primeira página do *Caderno B* o impacto da exibição de *Jango*, apenas para convidados, que acontecera no hotel Merídien, no Rio de Janeiro, no dia anterior. A notícia de página inteira era dividida em três textos cujos autores foram: a jornalista e crítica de cinema Susana Schild; o jornalista político Villas-Bôas Corrêa, pai do jornalista Marcos Sá Corrêa, participante do documentário; e o crítico de cinema José Carlos Avellar.

As matérias no *JB* não apenas denunciavam o veto e a “burrice” da censura⁶⁰, mas contavam a história do filme, como foi produzido, além de descrever seu conteúdo de forma a aguçar a curiosidade dos leitores do jornal. A tônica dos textos era a de que a Censura estava privando os brasileiros de um grande filme cujas imagens mostravam não apenas a “trajetória política de João Goulart, dos anos 50 à sua morte em 1976”, mas revelavam também “uma parte pouco divulgada da história recente do Brasil” (*JORNAL DO BRASIL*, Caderno B, 15 fev. 1984, p.1).

A mensagem subjacente era a de que a “Censura do Rio”, ao negar o certificado para o filme participar do Festival de Gramado, também negava aos brasileiros o acesso a uma parte da história do país que não era contada nos livros de história e que todos tinham o direito de conhecer. A manchete dizia: “Jango: a história que começa a ser contada”.

Silvio Tendler aproveitou a presença dos jornalistas e declarou:

Esse veto para participar do Festival [de Gramado] reacende a censura política. Obviamente, a Censura não gostou, e algumas pessoas querem julgar o que é bom para o país. A causa, a meu ver, é simples: querem apagar a história de Jango da história do Brasil. Tem medo da figura de Jango, o que significa medo da história que construíram (*JORNAL DO*

⁶⁰ CORRÊA, Villas-Bôas. Como Morreu a Democracia. *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1.

BRASIL, Caderno B, 15 fev. 1984, p. 1).

Sobre a censura política no Brasil, na primeira metade dos anos 1980, é preciso dizer que ela não foi reacendida por *Jango*, como procurou denunciar o diretor na imprensa.

Ao analisar os processos de censura dos filmes *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Missing* (Costa-Gavras, 1982), *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983), *A freira e a tortura* (Ozualdo Candeias, 1984), *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983), *Em nome da segurança nacional* (Renato Tapajós, 1984) e *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984), o pesquisador Wallace Andrioli Guedes (2016) demonstra que

[...] em meio ao processo de desmonte do aparato autoritário da ditadura, nos anos da abertura política, a censura de temas políticos nas artes continuou vigente, mesmo com o setor censório sob maior pressão da opinião pública e tendo de lidar com as tentativas de liberalização promovidas pelo Conselho Superior de Censura (GUEDES, 2016, p. 146-7).

O Conselho Superior de Censura (CSC), criado pela Lei n. 5.536, de 21 de novembro de 1968, foi regulamentado durante a curta gestão de Petrônio Portella à frente do Ministério da Justiça, no início do governo do general João Batista de Figueiredo (1979-1985). Tal medida era parte integrante de um conjunto de ações que visavam, perante a sociedade brasileira, “restituir o caráter moral do serviço censório e, portanto, acabar com a censura política das produções artísticas” (SOUZA, 2010, p. 244). Dentro do espírito da distensão gradual e segura do regime militar, e do governo Figueiredo que iniciava sob os auspícios da abertura política, algumas medidas de flexibilização do aparato da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) foram aplicadas com o intuito de abrandar a censura, principalmente a política, mas não de extingui-la.

Entre março de 1979 e janeiro de 1980, o novo diretor da DCDP, José Vieira Madeira, nomeado pelo ministro Petrônio Portella, tomou uma série de medidas que sinalizaram na direção de mais diálogo entre as instâncias decisórias e os representantes da classe artística. Na gestão de Madeira, o decreto-lei n. 1.077, de 1970, que se ocupava da censura às publicações, foi desativado, extinguindo assim

a censura a livros e revistas (SOUZA, 2010, p. 244). O novo diretor da DCDP regulamentou o Conselho Superior de Censura (CSC) através do Decreto n. 83.973 de 13 de setembro de 1979, passando a permitir a revisão de decisões finais, que antes cabiam ao diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, quanto à censura de espetáculos e diversões públicas, por meio do recebimento, julgamento e provimento de recursos que viessem a ser encaminhados por produtores e agentes culturais ao CSC. Acima do Conselho, havia ainda a possibilidade de recurso ao Ministro da Justiça, previsto no artigo 10, nos casos de os conselheiros não chegarem a uma decisão unânime. O CSC possuía também caráter normativo e podia “elaborar critérios para o exercício censório e até discutir o conjunto da legislação” (SIMÕES, 1999, p. 222).

Segundo Inimá Simões (1999, p. 224), no primeiro ano do governo Figueiredo, foram liberados vários filmes brasileiros e estrangeiros interditados anteriormente. Entre as primeiras obras cinematográficas liberadas estão o documentário *Leucemia* (Noilton Nunes, 1978) e o pacote de obras retiradas abruptamente do cartaz, em 1973, pelo general Antônio Bandeira. Houve também a realização do Simpósio “Censura – histórico, situação e solução”, no Congresso Nacional, em maio de 1979, coordenado pelos deputados Albérico Cordeiro e Cristina Tavares. A Embrafilme passou a ser dirigida pelo diplomata Celso Amorim e vários simpósios, seminários e manifestos contra a Censura foram realizados. Nesse sentido, segundo Simões (1999, p.224), um registro importante desse período é a *Carta do Rio de Janeiro*, documento síntese do I Encontro Nacional para a Liberdade de Expressão, realizado com a participação de várias entidades na Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Ainda em 1979, filmes que permaneceram anos interditados foram liberados para exibição no Festival de Gramado, como *Prata Palomares* (André Farias, 1970-1971), *Iracema* (Jorge Bodansky; Orlando Sena, 1974) e *25* (Celso Luccas; Guilherme Costa, 1977) (SIMÕES, 1999, p.224).

Para Miliandre Garcia de Souza (2010, p. 244), que investigou a censura a peças teatrais, “o projeto de revisão da censura do ministro Petrônio Portella amenizou a preocupação com o teatro, embora não tenha acabado com a censura política”. Segundo ela, as orientações ministeriais de ordem interna continuaram alertando os

técnicos de censura quanto ao conteúdo político em obras artísticas:

No que se refere à esfera política, “é permitido o **texto político**, desde que não seja injurioso às autoridades constituídas, nem representem mensagem de violência contra o regime” e “**não é permitida**, na peça de caráter político, a crítica ofensiva à moral e a dignidade das autoridades constituídas”. Essas orientações destinavam-se não só à censura de peças teatrais como também à de películas cinematográfica e letras musicais. (SOUZA, 2010, p. 244). (grifos do documento analisado pela autora)

A morte de Petrônio Portella interrompeu o projeto de remodelagem do serviço censório que parecia caminhar na direção de uma maior tolerância para com a produção artística. A posse do novo ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, em janeiro de 1980, inaugurou um período de recrudescimento da censura de um modo geral, e da censura política, em comparação com a breve gestão anterior. A nomeação de Solange Teixeira Hernandes para a diretoria da DCDP, no final de 1981, obedeceu a critérios que visavam ao maior controle tanto dos “valores ético-morais” quanto “das mensagens políticas” nas artes (SOUZA, 2010, p. 244).

Para Guedes (2016) é possível verificar que, na primeira metade dos anos 1980, a censura política continuou existindo no campo do cinema. Em alguns processos de censura cinematográfica analisados por ele, houve casos de decisões de veto e/ou recomendações de cortes por motivos claramente políticos, e, também, situações em que a justificativa de censura moral escamoteava a censura política como, por exemplo, no caso do filme *A freira e a tortura* (Ozualdo Candeias, 1983). O filme de Ozualdo Candeias foi interditado, de acordo com o parecer final da DCDP, em decorrência da obra cinematográfica atentar contra a moral e os bons costumes, sendo claramente ofensiva aos valores religiosos católicos. No julgamento do CSC, no entanto, que revisou todo o processo, a censura política ao filme foi explicitada por um dos conselheiros como o principal motivo para sua interdição, devido ao fato de que, nos primeiros pareceres, apareciam indicações de “ofensa à instituição policial” e menção de que o filme representava um atentado à “segurança nacional e ao regime vigente” (GUEDES, 2016, p.138).⁶¹

Torna-se necessário apontar o debate existente na historiografia sobre a censura no

⁶¹ Relatório do conselheiro Geraldo Sobral Rocha citado por Guedes (2016, p. 138): Cx.515, item 24343, 1984, NA/DF.

Brasil que procura elucidar em quais momentos históricos a trajetória do aparato censório teria se voltado em maior ou menor grau para questões políticas e/ou para questões de cunho moral. Isso não quer dizer que os pesquisadores endossem uma dicotomia entre o que seja moral e o que seja de ordem política quando se trata de censura. Em se tratando da aplicação de um controle censório por parte do poder público sobre a produção intelectual e artístico-cultural, autores apontam para a necessidade de se perceber que o ato de censurar é sempre um ato político. Mais do que identificar os limites e diferenciações entre a censura moral e a censura política, e o uso de preceitos morais para esfumçar intenções de controle político-ideológico, pesquisas apontam para a identificação do entrelaçamento das duas esferas em documentos de cunho censório, sejam eles pareceres técnicos ou cartas endereçadas às autoridades responsáveis. Vale destacar a pesquisa de Ana Marília Menezes Carneiro (2013), onde ela mostra através da análise de vários documentos pertencentes ao arquivo referente à DCDP, que “as fronteiras entre as dimensões política e moral muitas vezes não possuem limites tão definidos, [e] são constituídas de contornos sutis que se relacionam intimamente” (CARNEIRO, 2013, p. 71). Buscando identificar a presença de traços do repertório de representações anticomunistas partilhados pelos censores e presentes nos documentos da Censura e/ou endereçados à DCDP por associações civis, militares, donas de casa etc., Carneiro (2013) revela que questionamentos de cunho moral mobilizavam temores de subversão política de cunho comunista.

Dos filmes analisados por Guedes (2016), citados anteriormente, o documentário em curta metragem *Em nome da Segurança Nacional* (Renato Tapajós, 1984) e os filmes *A freira e a tortura* (Ozualdo Caldeira, 1983) e *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) foram vetados pela Censura, enquanto outros sofreram cortes que mostram a preocupação dos censores com mensagens que pudessem representar ameaças à ordem constituída ou desrespeito às forças armadas. A censura política, portanto, ainda estava acesa em 1984 e, segundo o jornalista Sérgio Augusto, andava “muito assanhada” embora o governo do General Figueiredo tivesse, pouco tempo antes, se vangloriado de tê-la abolido (*Folha de S. Paulo*, 14 fev. 1984, p. 29).

Voltando ao caso de *Jango*, após criar o acontecimento-filme através da sessão

privada do documentário, no hotel Merídien, e da sua divulgação no *JB*, Silvio Tandler passou a pressionar a Censura em duas frentes: através da imprensa e levando o pedido de liberação do documentário para uma decisão final em Brasília. O cineasta chegou a declarar na imprensa que, caso a chefe da Censura, d. Solange Hernandez, insistisse em manter o veto, ele estava disposto a levar o caso até a instância superior decisória, ou seja, ao CSC.⁶²

O apoio dos jornalistas à causa do filme correspondeu à expectativa do diretor. Quase todos os principais veículos da grande imprensa analisados neste trabalho deram destaque a matérias sobre a censura a *Jango*, exceto *O Globo*.⁶³

Além do *JB*, a *Folha de S. Paulo* também denunciou a censura política a *Jango*. Uma matéria assinada por Isa Cambará, que trazia também um artigo de Sérgio Augusto, ocupou dois terços de uma página do caderno de cultura do diário paulistano, a *Ilustrada*. Uma foto provocativa estampava os dois textos: os três chefes das Forças Armadas em gesto de continência ao presidente João Goulart. A legenda dizia: “O então presidente João Goulart saudado por militares em 1963: hoje num documentário proibido que cobre de sua ascensão (*sic*) até a morte”.⁶⁴

A matéria informava sobre a negativa do Serviço de Censura do Rio de Janeiro de conceder autorização especial para *Jango* participar do Festival de Gramado, e dizia que Silvio Tandler pretendia recorrer à diretora da DCDP. Se a chefe da Censura em Brasília insistisse “no impedimento”, Tandler pretendia “ir até o Conselho Federal de Censura”. O texto trazia uma declaração do historiador Hélio Silva, avô de um dos produtores do documentário. Ele disse que se tratava “do melhor filme histórico que já se fez no Brasil, ‘uma grande realização de talento e coragem’”. Hélio Silva disse, também, que “João Goulart estava inteiro no filme de Silvio Tandler, ‘com seu idealismo, sua coragem de ter-se imolado para evitar a guerra civil, fomentada pela intervenção americana’” (CAMBARÁ, *Folha de S. Paulo*, 16 fev. 1984, p. 36).

⁶² CAMBARÁ, Isa. Diretor do filme “Jango” aponta censura política. *Folha de S. Paulo*, 16 fev. 1984, p. 36.

⁶³ *Folha de S. Paulo*, revista *Veja e Jornal do Brasil*.

⁶⁴ CAMBARÁ, Isa. Diretor do filme “Jango” aponta censura política. *Folha de S. Paulo*, 16 fev. 1984, p. 36.

No mesmo texto, o cineasta Silvio Tendler defendeu seu filme dizendo que ele era “um documentário feito a partir de documentos históricos, como películas, fotos, etc.” e que não havia nada nele que as pessoas não soubessem. Além disso, o diretor rechaçou a censura dizendo que ter filme censurado não era boa publicidade para ninguém. E que ele não precisava disso, pois *Jango* era “um filme bom, forte” que valia por si mesmo. A matéria ressaltou a formação do cineasta na França, “com mestrado em história e cinema” e contou como a produção do documentário foi financiada.

No dia 21 de fevereiro de 1984, o produtor Hélio Paulo Ferraz e Sílvio Tendler protocolaram requerimento solicitando à diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandez, em Brasília, que reconsiderasse a decisão do Serviço de Censura do Rio de Janeiro, pois entendiam que a revisão do veto tinha:

[...] o sentido de restabelecer o direito inalienável da reflexão sobre a história de nosso país e sua conseqüente difusão. Direito esse que uma vez cerceado, compromete a liberdade de pensamento e de expressão, bases de uma sociedade de caráter livre e democrático.⁶⁵

Três dias depois, no dia 24 de fevereiro, foi expedido o Certificado de Censura de *Jango*. O documentário foi liberado sem cortes, com classificação etária Livre e certificado “Livre para exportação”.⁶⁶ O parecer final, apenas rubricado e assinado por três técnicos de censura, sem identificação dos nomes, mas com respectivos números de matrícula,⁶⁷ apresentou, inicialmente, uma descrição do tema do filme, “a vida pública de João Goulart”, justificando sua deposição pela “instabilidade e pela convulsão social” que marcaram o período. No segundo parágrafo, os censores ressaltaram que o filme tratava da “intromissão norte-americana em assuntos internos do País” e que “o Presidente, a despeito de contar com apoio popular, não tinha liderança nem respaldo político para enfrentar os problemas que o cercavam”. E concluía:

⁶⁵ O requerimento assinado por Silvio Tendler, em nome da produtora Caliban Produções Cinematográficas, e pelo co-produtor Hélio Paulo Ferraz (DPF/DCDP. Fls. n. 09) foi acompanhado por outro requerimento escrito em papel timbrado da empresa “eletro filmes Ltda” com um pedido à diretora da DCDP, Solange Hernandez, de apreciação do requerimento de revisão do veto. Esse documento foi assinado por Fernando A. N. de Almeida (DPF/DCDP- Fls. n. 08). Ambos os documentos foram protocolados sob o n. 001.353/84.

⁶⁶ Parecer n. 1978/84. DCDP/DPF/ DF.

⁶⁷ Matrículas: n. 2.415.821; n. 2.417.014; n. 2.405.306.

O filme procura estar fiel aos acontecimentos, contando com farta documentação de imagens e com o depoimento de pessoas que participaram deles ou que os presenciaram, independentemente de serem a favor ou contra o Presidente, o que denota uma certa isenção por parte dos realizadores da obra cinematográfica.

Algumas cenas de violência, como a visualização do corpo ferido de Che Guevara, não chegam a causar muito impacto, por serem mostradas em preto e branco.

A película tem um grande interesse histórico e se destina a quantos se interessam em conhecer o nosso passado, independente de idade.

Nada impede que seja liberado sem restrição. (Parecer n. 1978/84. DCDP/DPF/ DF)

No parecer final, chama a atenção uma mudança de sentido, exatamente contrário, ao parecer que vetou o filme. Se, para a proibição de *Jango*, os censores alegaram a parcialidade do diretor em sua apresentação dos fatos históricos, na liberação do certificado do documentário os técnicos de censura afirmaram que *Jango* é “fiel aos acontecimentos” e, devido à participação de pessoas tanto a favor quanto contra o ex-presidente, pode-se constatar que houve “uma certa isenção por parte dos realizadores” na análise do período histórico em questão.

Diante do processo de censura ao documentário, uma pergunta se faz necessária: por que a liberação de *Jango* foi tão rápida, tendo acontecido onze dias após a expedição do ofício do Serviço de Censura do Rio de Janeiro que negava a autorização especial para *Jango* participar do 12º Festival de Cinema de Gramado? Para efeito de comparação, o documentário *Em nome da Segurança Nacional*, de Renato Tapajós, vetado em 1984, foi liberado pela Censura apenas em 1985.⁶⁸ O filme de Roberto Farias, *Pra frente Brasil* ficou nove meses na “geladeira”, após ser vetado, em 1982.⁶⁹

Silvio Tandler e o produtor Hélio Paulo Ferraz não precisaram recorrer ao CSC, pois

⁶⁸ O documentário em curta metragem *Em nome da Segurança Nacional* (Renato Tapajós, 1984) “acompanha os trabalhos do Tribunal Tiradentes, instalado em 1983 pela Comissão de Justiça e Paz de São Paulo com o objetivo de ‘julgar’ a Lei de Segurança Nacional da ditadura – e, conseqüentemente, todo o regime – sendo presidido pelo então senador Teotônio Vilela” (GUEDES: 2016, p. 136).

⁶⁹ Segundo Leonor Souza Pinto (2005), a “geladeira” consistia na estratégia, por parte do aparato de censura, de dar morosidade propositadamente ao julgamento de recursos e requerimentos de revisão das decisões de veto. Cf. PINTO, 2005.

o filme foi liberado no final de fevereiro, sem cortes e, segundo a imprensa, por interferência direta do Ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel.⁷⁰ A *Veja* deu uma nota:

LIBERADO: sem cortes e com certificado de censura livre, o filme *Jango*, do cineasta Silvio Tendler, 33 anos, que havia sido vetado pela Censura no Rio de Janeiro. A liberação deveu-se à interferência pessoal do ministro da justiça, Ibrahim Abi-Ackel. O ministro disse que a participação do presidente João Goulart na vida nacional se encerrou há vinte anos, “e é natural que ele agora seja estudado por historiadores e cineastas”. Dia 20, em Brasília. (*VEJA*, 29 fev. 1984)

Observa-se que a nota dá como data da liberação do filme o dia 20 de fevereiro, quatro dias antes da data de expedição do certificado da censura, dia 24. Um erro de informação? Provavelmente. Mas o jornal *O Globo* noticiou a liberação do filme no dia 23 de fevereiro em uma pequena nota:

Segundo o Ministro [da Justiça] não existe qualquer motivo para a censura do filme já que *Jango* é, atualmente, “um personagem da História do Brasil”. - A participação de João Goulart na vida brasileira se encerrou há 20 anos. É natural que agora ele seja estudado por historiadores e cineastas – disse. (*O GLOBO*, 23 fev. 1984, p. 7)

Essas pequenas diferenças de datas, com notícias na imprensa que antecipam a data do certificado, podem significar mais do que um pequeno atraso de tramitação burocrática para a expedição do documento. Em 2013, Silvio Tendler comentou em entrevista que o filme chegou a Brasília liberado.⁷¹

Por que então *Jango*, um documentário político que apresentava uma história da “revolução de 31 de março de 1964”, no mínimo, contraditória da versão histórica oficial do regime militar, foi liberado em poucos dias? Difícil saber com exatidão, mas algumas explicações podem ser aventadas. Em primeiro lugar, pode ter havido o receio, por parte do governo, da repetição do episódio do veto ao filme *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982). A censura ao filme de Farias provocou “grande repercussão na imprensa e a mobilização de artistas” em favor de sua liberação (GUEDES, 2016, p. 147). Segundo Wallace Andrioli Guedes,

⁷⁰ Cf. Abi-Ackel liberou o filme “*Jango*”. *Folha de S. Paulo*, 23 fev. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 31.

⁷¹ TENDLER *apud* LUCENA, *Folha de S. Paulo*, 2013.

A longa interdição do filme de Roberto Farias gerou desgaste também no setor censório expondo a diretora da DCDP [Solange Teixeira Hernandez] a fortes críticas, especialmente quando foi noticiada a retirada, por ela, de pareceres do processo de *Pra frente Brasil* que eram favoráveis à liberação da obra (GUEDES, 2016, p. 135).

O fato da liberação de *Jango* ser noticiada como um ato direto do ministro da Justiça reforça a percepção de uma situação de desgaste da imagem da diretora da DCDP, e também nos leva a questionar se houve alguma movimentação nos bastidores do regime militar em torno da liberação do documentário.

De qualquer maneira, a comparação do veto a *Jango* com o processo de censura ao filme *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), que ficou nove meses na “geladeira”, foi levantada mais de uma vez pela imprensa na época:

[...] o filme *Jango*, [...], teve seu certificado de exibição negado pela Censura do Rio de Janeiro. Imediatamente, surgiu uma suspeita: estaria delineado um novo episódio *Pra Frente Brasil*? Na verdade, por enquanto o episódio *Jango* é diferente do rumoroso caso do filme de Roberto Farias – sua interdição ocorreu apenas em nível local, no Rio de Janeiro, faltando ainda a palavra final de Brasília (VEJA, 22 fev. 1984).⁷²

O jornalista Sérgio Augusto, da *Folha de S. Paulo*, também comparou os dois casos: “Só ontem a notícia foi liberada pelos produtores [de *Jango*], que a esta altura já se preparam para cumprir o mesmo périplo de Roberto Farias, a bordo de “*Pra Frente Brasil*”.⁷³ Sérgio Augusto ressaltou que o filme de Farias teria se beneficiado da divulgação na imprensa da longa batalha contra a censura, o que, segundo ele, se refletiu no sucesso de público alcançado pelo filme. Segundo dados da Ancine, *Pra Frente Brasil* atingiu um público de aproximadamente um milhão e trezentos mil espectadores.⁷⁴

De fato, como aponta Guedes (2016, p. 147), a “grande repercussão na imprensa e a mobilização de artistas decorrentes da censura a *Pra Frente Brasil* deu grande visibilidade ao filme de Roberto Farias, talvez maior do que aquela projetada quando

⁷² Cf. DE novo, cassado. O filme *Jango*, documentário realizado por Silvio Tendler sobre o falecido presidente, engasga na censura. *Veja*, 22 fev. 1984, p. 82-84.

⁷³ Cf. AUGUSTO, Sérgio. A censura volta a se assanhar. *Folha de S. Paulo*, 14 fev. 1984 Caderno Cultural Ilustrada, p. 29.

⁷⁴ Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105_0.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2017.

da produção da obra” embora, segundo o autor, o efeito dessa repercussão na bilheteria seja “uma medida difícil ou impossível de ser feita”.

Além do receio de que a censura a *Jango* se tornasse um novo caso rumoroso de censura política ao cinema brasileiro, reacendendo assim a memória do longo e desgastante processo de censura a *Pra Frente Brasil*, pode ter pesado, também, na avaliação do ministro da Justiça e da DCDP, a rápida articulação da produção do filme com a imprensa. Dois dias após o veto, *Jango* ganhava a primeira página do caderno cultural de um dos principais jornais do país, o *JB. A Folha de S. Paulo*, por sua vez, publicou matérias e soltou notas quase diariamente até a liberação do filme. Isso prenunciava que a imprensa estava disposta a brigar pela liberação do documentário, o que poderia desgastar ainda mais a imagem do governo Figueiredo que, naquele momento, via crescer a participação popular no movimento das *Diretas Já* e, certamente, devia estar preocupado com a votação da Emenda Dante de Oliveira no Congresso Nacional.

Outra explicação possível para a liberação rápida de *Jango* seria a participação de atores sociais ligados aos setores conservadores e ao regime militar no documentário, como Afonso Arinos, Magalhães Pinto e o general Antônio Carlos Muricy. Em matéria publicada na revista *Veja* é possível perceber certa resistência à censura por parte de pessoas pertencentes aos setores conservadores, incluindo o deputado Magalhães Pinto, um dos entrevistados para o documentário *Jango*:

Na realidade, mesmo personalidades que em 1964 estavam na linha de frente contra o governo Goulart, ouvidas por *VEJA* na semana passada, manifestaram-se contra a interdição da censura. “*Jango* faz parte da História brasileira, e não se pode esconder um pedaço da História”, declarou o então governador de Minas Gerais e hoje deputado, Magalhães Pinto, um dos principais articuladores civis do movimento anti-Goulart. “Considero inadmissível a censura nesse momento”, disse por sua vez o chanceler do governo Castello Branco, Vasco Leitão da Cunha, e mesmo um personagem de ação anti-*Jango* tão agressiva como o deputado Amaral Netto sentenciou: “A censura não tem mais cabimento” (*VEJA*, 22 fev. 1984, p. 84).

O trecho em destaque denota algum nível de desgaste da Censura entre pessoas ligadas aos setores conservadores, mas seria prematuro tomá-lo como o desejo manifesto da extinção da DCDP, pois a Censura atravessou os primeiros anos da

Nova República e foi extinta apenas em 1988.

Do ponto de vista interno, em meados dos anos 1980, a Censura não dava demonstrações de grande coesão ideológica interna. Simões cita alguns casos em que os pareceres favoráveis à liberação de um filme esbarravam na tomada de posição unilateral e contrária do diretor ou diretora da DCDP que, pressionados por instâncias superiores, optavam pelo veto. Foi o caso do filme de Roberto Farias, *Pra Frente Brasil*, em que todos os pareceres foram favoráveis, mas a chefe da Censura, d. Solange optou por interdita-lo. Outro caso aconteceu com o filme *Estado de sítio*, de Costa Gavras, realizado em 1973 e, desde então, interditado. Aproveitando o clima de abertura e da liberação recente pelo CSC de outro filme do mesmo diretor, Z, a distribuidora Gaumont do Brasil submeteu *Estado de Sítio* ao crivo da Censura. Cinco técnicos analisaram a obra. Quatro deles deram pareceres positivos, desde que o filme fosse liberado para maiores de dezoito anos, e “com sugestão de corte na cena em que a bandeira brasileira é focalizada num auditório em que técnicos americanos dão uma aula de prática de tortura por meio de choques elétricos” (SIMÕES, 1999, p. 228). Mas, o quinto censor recomendou a interdição. José Vieira Madeira, então diretor da DCDP, a despeito de “suas notórias posições liberais [...] não resiste às pressões que vêm de cima e, contrariando os examinadores, assina a proibição do filme” (SIMÕES, 1999, p. 228). A Gaumont recorre ao CSC e, ao final, o Conselho decide pela liberação com cortes às referências ao Brasil no filme. Miliandre Garcia de Souza também aponta a insatisfação dos próprios profissionais da Censura com a perda de autoridade perante a pressão da imprensa e de setores da sociedade civil, artistas etc., nos anos 1980 (SOUZA, 2010).

Embora *Jango* tenha sido vetado, mas rapidamente liberado, sua proibição é um exemplo, entre outros, de que a censura voltada para temas políticos estava atenta e atuante naquele período. Naquele momento específico, quando a campanha das Diretas Já ganhava as ruas, pode ter havido uma reflexão das autoridades responsáveis de que era mais interessante liberar do que proibir. Na visão dos militares, talvez, a proibição de *Jango* poderia aumentar a força do filme e chamar a atenção para o passado recente de arbítrio e supressão da liberdade de expressão. Naquele momento, em 1984, o regime lutava para barrar a emenda constitucional

Dante de Oliveira e garantir um sucessor no Colégio Eleitoral que escolheria o próximo presidente.⁷⁵

Considerando-se as articulações e negociações aqui descritas pela liberação do filme, cabe reforçar a justificativa pela opção de tratar o processo de censura ao documentário *Jango* na esfera da produção, pois a Censura constituiu-se em um obstáculo a ser vencido para que o filme chegasse ao grande público.

O episódio do veto da Censura a *Jango* é um exemplo claro de união em torno do filme. Parte da grande imprensa se mobilizou em favor da liberação. Embora o documentário já estivesse sendo mencionado nos jornais, mesmo antes do veto, a curta proibição da Censura, de certa forma, serviu para incrementar ainda mais a cobertura jornalística do documentário. Até o lançamento, o documentário sobre João Goulart ganharia mais visibilidade na imprensa, ao ponto do caderno cultural *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, na data da estreia do documentário estampar a seguinte manchete na primeira página: “Jango já estreia com fama”.

3.4 Estratégia de lançamento ou grande coincidência? Jango, o “filme das diretas”.

Jango foi lançado no circuito comercial, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em um momento histórico da luta pelo fim do regime militar e pelo desejo de reconquista da cidadania - o movimento das *Diretas Já* - e respondia claramente, como um instrumento de luta contra o regime militar, ao contexto do tempo presente de seu lançamento, em 1984. A história, a montagem, a narrativa, a retórica, a música, enfim, todos os elementos pareciam ter sido trabalhados de forma a responder àquele presente específico da luta por eleições diretas para presidente da República quando centenas de milhares de pessoas compareciam aos comícios nas principais cidades do país, clamando pela aprovação da emenda constitucional Dante de

⁷⁵ O Colégio Eleitoral era constituído por 479 deputados federais, 69 senadores e 138 representantes de assembleias legislativas (seis por estado), formando um colegiado de 686 membros. Essa instância representava mais de 120 milhões de brasileiros (KOTSCHO, 1986, p. 24).

Oliveira (PEC nº 05/1983) e pelo fim da ditadura.⁷⁶

O documentário representava uma crítica ao regime militar ao expor, no cenário público, sua origem conspiratória e contrária ao projeto de nação com mais justiça social empunhado pelo presidente João Goulart, e que fora perdido com o golpe de 1964. Num momento de forte crise econômica, com altas taxas inflacionárias que atingiam duramente o poder aquisitivo da população, a sociedade civil brasileira parecia compreender que chegara a hora de dar adeus aos militares e reinstaurar o direito de escolher seu governante através do voto direto. O desejo de votar para presidente da República simbolizava o fim da ditadura e era manifestado pela maioria dos brasileiros, segundo dados de algumas pesquisas de opinião realizadas ainda durante o ano de 1983.⁷⁷ E *Jango*, nesse momento ímpar da história política brasileira, em meio a uma mobilização popular de grandes proporções, considerada por muitos como a maior da história do Brasil, passou a ser chamado de “o filme das diretas” (FOLHA DE S. PAULO, 26 mar 1984. Caderno Ilustrada, p. 28).

Na literatura acadêmica sobre o documentário de Tandler, quem melhor traduz a proximidade do filme com a campanha por eleições presidenciais é Marcos Napolitano (2012) quando abre seu artigo dizendo:

Peço licença ao leitor para começar este texto com um depoimento pessoal. Em 1984, assisti ao filme *Jango*, de Silvio Tandler, em meio ao turbilhão cívico da campanha das Diretas Já. Não seria exagerado dizer que, praticamente, saí de um comício pró-diretas para ir ao cinema (NAPOLITANO, 2012, p. 151).

A imagem de uma pessoa saindo de um comício pró-diretas e entrando no cinema para assistir a *Jango*, ou vice-versa, traduz com muita propriedade a proximidade estabelecida entre o filme e a Campanha. Essa simbiose pode também ser percebida em matérias e críticas publicadas nos periódicos analisados nesta pesquisa. De fato, a carreira do documentário está indissociavelmente ligada às

⁷⁶A Emenda Constitucional Dante de Oliveira (PEC n. 5/1983), apresentada, em março de 1983, pelo deputado federal Dante de Oliveira (PMDB) propunha eleições diretas para o cargo de presidente da República em 1985. A emenda foi votada no dia 25 de abril de 1984, mas não foi aprovada.

⁷⁷Mara Nogueira Kotscho aponta pesquisa de opinião, realizada em maio de 1983, em que “72,7% da população das principais Capitais do país reivindicavam eleições diretas para Presidente da República. Apenas 14,5% preferiam indiretas, sob o argumento de ‘o povo não está preparado para votar’, e 12,8% ainda não tinham opinião a respeito do assunto” Cf. KOTSCHO, 1986, p. 25.

Diretas. Nos periódicos analisados, principalmente na *Folha de S. Paulo*, a apropriação do filme como uma tradução cinematográfica do desejo do fim do regime militar pode ser claramente observada. Foi o crítico de cinema da *Folha*, Leon Cakoff, quem batizou o documentário:

“Jango”, uma corajosa produção independente de Silvio Tendler, é o lançamento que ofusca o movimento cinematográfico da temporada. Curiosamente a sua emocionante revisão histórica sobre os passados vinte anos coincide agora com o sentimento popular que a todos mobiliza. E se faltava um filme para também justificar esta mobilização, “Jango” é o filme das diretas. Suas imagens, a serena sobreposição dos fatos, os tristes argumentos da ardilosa maquinação golpista de 64, os seus executores, a música de Wagner Tiso e Milton Nascimento (“Coração de Estudante”) põem a ridículo qualquer argumentação continuísta (*FOLHA DE S. PAULO*, 26 mar 1984, p. 28).

Curiosamente, como as técnicas de censura haviam previsto no parecer que interditou o documentário, *Jango* foi realmente apropriado por jornalistas para exaltar o clima das manifestações pró-diretas.

No entanto, a relação filme/campanha chegou a incomodar. O momento do lançamento foi muito propício e a ligação entre o filme e a Campanha foi estabelecida tão rapidamente que provocou desconfiança. Silvio Tendler foi questionado sobre isso na imprensa. A jornalista Lúcia Rito, da revista *Veja* perguntou ao diretor se houve, da parte dele, “alguma deliberação em lançar o filme no momento em que a campanha pelas diretas empolgava o país” alegando que havia boatos de que o diretor havia segurado o filme para lançá-lo no momento oportuno. Silvio Tendler negou:

O filme foi feito para a causa democrática. Toda a vez que estiver em jogo uma causa democrática – como agora, a campanha das diretas -, haverá motivação para exhibir este filme. Seria tolice fazer tamanho investimento para atacar apenas um problema conjuntural, porque no dia seguinte o filme estaria morto (*VEJA*, 04 abr. 1984).

Duas décadas depois, em 2007, Silvio Tendler relembrou o grande momento histórico:

Jango foi lançado num momento que ajudou a campanha das *Diretas Já*. Houve o resgate da memória do Jango e a trilha sonora do filme que tinha sido feita pelo Wagner Tiso e o Milton Nascimento, uma música composta especialmente para o filme pelo Wagner, foi letrada pelo Milton e virou o hino das *Diretas*, o [a música] *Coração de Estudante*. Então eu acho que foi

um belo momento e mais uma vez uma forma de fazer cinema com tesão (TENDLER. Extras DVD Jango, 2007).

Para o diretor foi “um belo momento” e a ligação de *Jango* com as Diretas se deu principalmente por causa da música *Coração de estudante*. A canção *Coração de estudante*, um dos hinos da campanha das Diretas, originou-se de uma letra criada por Milton Nascimento para um dos temas instrumentais compostos por Wagner Tiso para o documentário *Jango*. Nos créditos finais do filme, encontramos o título dessa música: “Enterro de Getúlio”.

A música instrumental de Wagner Tiso, intitulada “Enterro de Getúlio”, embala as imagens do documentário em quatro momentos. Primeiro, quando a voz *over* anuncia o suicídio do presidente Getúlio Vargas e são mostradas cenas de seu velório e da comoção popular causada por sua morte até o embarque do esquife no avião que o levaria à cidade de São Borja (RS), onde foi sepultado. No segundo momento, o tema musical reaparece quando o presidente João Goulart parte para o exílio no Uruguai. Nesse momento, a trilha sonora inicia com as imagens da movimentação e decolagem de uma aeronave da Força Aérea Brasileira que representa a partida do presidente Jango. No terceiro momento, sem corte de áudio em relação à sequência anterior, a música prossegue e passa a representar o contraponto triste a uma nova sequência: as imagens da repressão militar do imediato pós-golpe, com confrontos nas ruas entre soldados, a cavalaria e civis, em planos que procuram não apenas mostrar a truculência dos militares, mas, através da música, selar a morte da utopia das reformas. O golpe fora consumado. No quarto momento, o tema musical *Enterro de Getúlio* reaparece no documentário após a morte de João Goulart no exílio, num plano de *travelling* representando o espírito do ex-presidente retornando à Granja São Vicente, uma de suas fazendas, onde costumava passar temporadas com a família quando era presidente. A voz *over*, nesse momento, descreve uma possível lembrança feita pelo ex-presidente Jango, em seus últimos segundos de vida, dos principais fatos vividos por ele.

Sobre a composição de *Coração de estudante*, Milton Nascimento lembra o momento de inspiração:

Quando a gente foi ver [o documentário *Jango*], foi um negócio assim... Foi emocionando a gente. Até que a última parte, a última coisa que acontece é o Jango Goulart (*sic*) andando pela fazenda dele, acho que no Uruguai. Na hora, um negócio tão triste que eu comecei a chorar mesmo, né? Muita solidão... Que o Jango estava vivendo e que não merecia... Fiquei olhando e falando... Caramba! Isso aqui me lembra os tempos que eu trabalhava com os estudantes, tendo que esconder da polícia, isso e aquilo, e a música ajudou muito a pensar sobre isso.⁷⁸

Milton, então, decidiu colocar letra na música e conta que, quando começou a compor, o processo “foi de uma vez só”. Segundo ele, enquanto compunha foi visualizando “a história toda: os estudantes, as mortes, aquelas coisas todas”.⁷⁹ Ao término, cansado, deitou-se e ficou observando uma planta em forma de coração. Daí o título.⁸⁰ Wagner Tiso, que a princípio estranhou o nome, observa ter sido muito inteligente, da parte de Milton, a escolha: “Ele usou aquela planta como um recado pra juventude e colou melhor do que se falasse panfletariamente”.⁸¹

Em parceria com Ronaldo Bastos, Milton Nascimento havia composto, em 1968, a música *Menino*, em homenagem ao estudante Edson Luís, morto pela polícia durante manifestação em frente ao restaurante universitário Calabouço, no Rio de Janeiro, em março do mesmo ano. Segundo Márcio Borges, a música foi gravada anos depois porque Milton e Ronaldo Bastos não queriam parecer oportunistas (BORGES, 2002, p. 180). A música também faz parte da trilha sonora de *Jango* e está na tela exatamente na sequência do enterro de Edson Luís.

Coração de estudante foi gravada durante uma temporada de três shows realizados no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, em novembro de 1983, a qual deu origem ao LP *Milton Nascimento ao vivo*, lançado em dezembro do mesmo ano. Era a primeira música do show e do LP.⁸²

⁷⁸ Cf. Série *Por trás da canção*. “Coração de estudante”. Canal Globo. Temporada 1 Episódio 3. Exibição: 04/04/2013. Disponível em: <<http://canalbis.globo.com/programas/por-tras-da-cancao/episodios/12575.htm>> Acesso em: 11/04/2016.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ Existem várias espécies de plantas cujas folhas e flores são em formato de coração e cujos nomes populares fazem menção à forma. Uma das mais conhecidas é *coração emaranhado* ou *corações emaranhados*, uma espécie de trepadeira cuja folhagem cresce entrelaçando as folhas em forma de coração, o que, por sua vez, traduz a ideia da união de muitos pequenos corações.

⁸¹ Cf. Série *Por trás da canção*. “Coração de estudante”. Canal Globo. Temporada 1 Episódio 3. Exibição: 04/04/2013. Disponível em: <<http://canalbis.globo.com/programas/por-tras-da-cancao/episodios/12575.htm>> Acesso em: 11/04/2016.

⁸² Gravação realizada pela TV Cultura de São Paulo do show de Milton Nascimento, no Palácio das

Silvio Tandler compareceu a um desses shows. Rememorando a importância da canção *Coração de estudante* para o documentário *Jango* (1984), o diretor observa que “a música foi feita para o filme, ela ajudou a alavancar o filme, mas na verdade ela ganhou vida própria”.⁸³ Wagner Tiso confirma que, de fato, *Coração de estudante* teve boa aceitação do público e já tocava nas rádios antes do lançamento do documentário *Jango*. O LP *Milton Nascimento ao vivo*, lançado pela gravadora Barclay, ganhou o Disco de Ouro.⁸⁴ A reboque desse sucesso e pelo próprio sentido político através do qual a música foi concebida, *Coração de estudante* tornou-se parte da trilha sonora da campanha das Diretas Já, ao lado do Hino Nacional, interpretado pela cantora Fafá de Belém, e da música *Menestrel das Alagoas*, também composta por Milton Nascimento em parceria com Fernando Brant, em homenagem ao senador Teotônio Vilela. De acordo com Wagner Tiso, a partir do sucesso da canção *Coração de estudante*, anterior ao documentário, a música teve uma caminhada histórica devido ao momento político que o Brasil vivia, simbolizando, nas palavras do compositor, “um hino dos estudantes e da liberdade”.⁸⁵

Após a derrota da emenda Dante de Oliveira no Congresso Nacional, no final de abril de 1984, *Coração de estudante* embalou a campanha realizada por Tancredo Neves como candidato a presidente por votação indireta no Colégio Eleitoral, em sua caravana por cidades e capitais do país, tendo inclusive o mineiro Milton Nascimento cantando-a no palanque em alguns momentos. Quando Tancredo Neves faleceu, a música ainda foi utilizada por canais de televisão como trilha sonora das cenas dos funerais.

A história da canção *Coração de estudante* revela que o documentário *Jango* já

Convenções do Anhembi, em São Paulo, no dia 03 de novembro. O show gravado integra o conjunto de três apresentações, realizadas nos dias 1, 2 e 3 de novembro de 1983, para a gravação do LP *Milton Nascimento ao Vivo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G0Nsb9Ca-IQ>> Publicado no portal Youtube em: 06 nov. 2013. Acesso em: 11 abr. 2017.

⁸³ Cf. Série *Por trás da canção*. “Coração de estudante”. Canal Globo. Temporada 1 Episódio 3. Exibição: 04/04/2013. Disponível em: <<http://canalbis.globo.com/programas/por-tras-da-cancao/episodios/12575.htm>> Acesso em: 11/04/2016.

⁸⁴ Certificação concedida a uma gravação musical de acordo com a quantidade de cópias vendidas.

⁸⁵ Cf. Série *Por trás da canção*. “Coração de estudante”. Canal Globo. Temporada 1 Episódio 3. Exibição: 04/04/2013. Disponível em: <<http://canalbis.globo.com/programas/por-tras-da-cancao/episodios/12575.htm>> Acesso em: 11/04/2016.

estava pronto desde, pelo menos, outubro de 1983. A sessão de *Jango* à qual Milton Nascimento compareceu foi privada, provavelmente uma exibição apenas para pessoas da equipe, prática comum em diversas áreas artísticas.

Alguns questionamentos devem ser feitos: se o filme estava pronto desde outubro de 1983, por que Silvio Tendler esperou até o início de fevereiro de 1984 para dar entrada na solicitação de certificado de censura? Silvio Tendler teria previsto os grandes comícios que seriam realizados nas principais capitais brasileiras de janeiro a abril de 1984, dentro da campanha das *Diretas Já* e esperado para lançar o filme no auge da campanha tal como foi sugerido pela jornalista Lúcia Rito, da revista *Veja*? Houve realmente uma estratégia de lançamento que visava pegar carona no movimento pró-diretas que crescia a cada dia?

Quando *Jango* ficou pronto, o que deve ter acontecido por volta de outubro ou novembro de 1983, como foi dito, Silvio Tendler enfrentou obstáculos burocráticos para enviá-lo aos Estados Unidos para o processo de finalização. Realizado em 16 mm, faltava ampliar o documentário para a bitola 35 mm e Tendler desejava fazer o serviço nos Estados Unidos, pois a qualidade do resultado era superior aos serviços desse tipo prestados no Brasil. Segundo Tendler, essa era uma prática comum na primeira metade dos anos 1980 e alguns cineastas procediam assim, como, por exemplo, Eduardo Coutinho, com o documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984).⁸⁶ Entretanto, o cineasta teve problemas para enviar o filme aos Estados Unidos. Foi noticiado na imprensa, como impeditivos do processo os “mecanismos burocráticos do Banco Central e da Cacex que lhe atrasaram por vários meses as autorizações para processar a ampliação do material selecionado, de 16 para 35mm, em laboratório no Exterior” (CAKOFF, *Folha de S. Paulo*, 09 mar. 1984 p. 29). Em entrevista à autora, Silvio Tendler explicou a situação da seguinte forma:

“[...] ele [o documentário *Jango*] foi feito em 16 milímetros - passar para 35, tecnicamente, não era um processo bom. E aí eu pedi licença para fazer nos Estados Unidos, e aí o governo negou. E aí eu entrei em contato com os laboratórios aqui, para fazer legalmente nos Estados Unidos. Dois laboratórios precisavam dizer que não faziam o serviço; aí, um disse que não fazia o serviço, que eu estava liberado pra fazer nos Estados Unidos. O outro resolveu fazer uma patriotada, dizendo que eles estavam aptos a fazer o serviço no Brasil, que o Brasil podia fazer perfeitamente esse serviço, que eu podia fazer aqui. Aí, eu falei: ‘que bom!’. Eu tinha o

⁸⁶ TENDLER, entrevista à autora, 25 jul. 2016.

documento na mão - eles podiam fazer com a mesma qualidade. Eu tinha o documento na mão. 'Pois é, tá aqui, vocês disseram que fazem mais barato, com a mesma qualidade... Eu vou fazer com vocês. Se não ficar bom, vocês vão fazer até ficar bom'" (TENDLER, entrevista à autora, 25 jul. 2016).

O laboratório brasileiro, então, retrocedeu e deu a Tandler o documento dizendo que não estava apto a fazer o serviço. Segundo o diretor, o filme retornou dos EUA em janeiro de 1984, ampliado e com uma cópia.⁸⁷

No início de fevereiro, *Jango* foi exibido para o Serviço de Censura do Rio de Janeiro com o objetivo de obter a certificação necessária para sua exibição no Festival de Cinema de Gramado que tradicionalmente ocorria no fim do mês de março. O primeiro pedido de análise encaminhado pelo cineasta ao SCDP/RJ solicitava autorização para a exibição do filme no Festival de Gramado, mas a posse do certificado significava a possibilidade de exibi-lo livremente, em mostras, por exemplo. Segundo Silvio Tandler, o pedido foi referente ao Festival porque a Censura costumava ser mais condescendente com exibições em festivais.

Uma pergunta então se faz necessária: se o certificado de liberação do filme pela Censura data de 24 de fevereiro, por que o filme entrou em cartaz no circuito comercial, nas capitais fluminense e paulista, apenas no final do mês de março? Se interessava tanto a Silvio Tandler aproveitar o clima dos comícios pró-diretas, que desde janeiro pipocavam em várias cidades brasileiras arrebanhando milhares de pessoas, por que então esperar até o final de março para lançar o filme?

Ao que tudo indica, Silvio Tandler pretendia seguir o mesmo roteiro de lançamento de seu filme anterior, *Os anos JK* (1980). Primeiro, exibir *Jango* na mostra Perspectivas do Cinema Brasileiro do Festival do Museu de Arte de São Paulo (MASP), evento realizado anualmente, entre os meses de fevereiro e março, desde o ano de 1979. Em seguida, exibir o documentário no 12º Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, que era tradicionalmente realizado no final do mês de março. E, por fim, lançar *Jango* no circuito comercial, simultaneamente, nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro no início do mês de abril. Esse foi o roteiro seguido por Tandler, exceto por uma pequena inversão: o lançamento comercial de *Jango* se

⁸⁷ *Idem.*

deu em fins de março, pois a data de realização do Festival de Cinema de Gramado foi mudada para a primeira quinzena de abril. No ano de 1984, o Festival de Gramado foi realizado entre os dias 9 e 14 de abril. A mudança, segundo boatos que correram à época, se deu para evitar constrangimentos com as autoridades militares no caso de *Jango* vir a ganhar o prêmio de melhor filme num festival que, além de ser patrocinado pela Embrafilme e pelo poder público rio-grandense, ocorria em data muito próxima ao aniversário da “redentora”, comemorado em 31 de março (CAKOFF, *Folha de S. Paulo*, 27 mar. 1984, p. 29).

A primeira exibição de *Jango*, aberta ao público, aconteceu em São Paulo, na Mostra de Cinema do Festival do MASP, no dia 13 de março (CAKOFF, *Folha de S. Paulo*, 09 mar. 1984, p. 29). A pré-estreia na capital paulista aconteceu no cine Metrópole, no dia 27 daquele mês, com a presença de Almino Afonso, ex-ministro do Trabalho do governo João Goulart e ex-líder da bancada do PTB na Câmara Federal, que abriu a sessão com seu “testemunho da luta que se travou nesse período em torno das reformas de base”.⁸⁸ Depois, o documentário estreou na sala Oscar Niemeyer, no Cine Belas Artes, em São Paulo, onde permaneceu em cartaz até setembro de 1984, chegando a ocupar duas salas. Na capital carioca, o documentário estreou no dia 30 de março.

A estratégia de lançamento de *Jango* talvez não tenha sido pautada pela possibilidade de vir a coincidir com o ápice da mobilização popular por eleições diretas para presidente da República, embora isso tenha ocorrido e impulsionado o sucesso do filme. De fato, a carreira do documentário é indissociável do movimento das Diretas Já. O momento do lançamento de *Jango* foi realmente excepcional e o momento não poderia ser mais propício. Certamente interessava a Silvio Tendler aproveitar a onda das manifestações populares, o momento político, mas talvez o interessasse ainda mais lançar o filme em data próxima da efeméride dos 20 anos de ditadura a serem lembrados naquele ano. Exibir comercialmente o filme em data mais próxima possível do aniversário da “revolução” de 31 de março de 1964, sem dúvida, potencializaria o espaço do filme na imprensa, pois a pauta jornalística seria irresistível: um filme que apresenta uma versão histórica não oficial da origem do

⁸⁸ Tavares de Miranda, *Folha de S. Paulo*, 25, mar. 1984, p.66.

regime militar em pleno aniversário desse mesmo regime. Essa hipótese pode ser comprovada pelo grande espaço na imprensa obtido por *Jango* no momento de seu lançamento no circuito comercial e pelo tom dos artigos, críticas e matérias que deram destaque exatamente ao gancho jornalístico entre o filme e o aniversário da “revolução”.

No dia 30 de março, data da estreia de *Jango* no Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* estampou na primeira página do Caderno B:

Hoje, véspera da data que marca os 20 anos da Revolução de 64, estréia no Rio o filme **Jango**, de Silvio Tendler, narrando a trajetória do Presidente João Goulart até a sua morte no exílio em 1976. O diretor admite tratar-se de um filme simpático a Jango enquanto a historiadora Aspásia Camargo alerta: “É um bom pretexto para os que não viveram a História passar a conhecê-la, os vitoriosos reavaliando os fatos e os perdedores percebendo seus erros”⁸⁹ (*JORNAL DO BRASIL*, 30 mar. 1984, p. 1). (grifo do jornal)

Na estreia paulista, no dia 27 de março, o documentário recebeu destaque na primeira página do caderno de cultura da *Folha de S. Paulo*, a *Ilustrada*, onde o jornalista Sérgio Augusto (1984, p. 29) iniciou seu artigo chamando a atenção para práticas de propaganda do regime militar:

Todos os anos, nesta época, a paciência nacional é azucrinada pela televisão com filmecons de propaganda oficial em louvor ao golpe militar de 1964, que realejam sempre a mesma cantilena sobre o caos e a anarquia reinantes no ‘ancien régime’. Quando João Goulart foi derrubado, sob a alegação de que planejava implantar uma ditadura no País, nossa dívida externa era de US\$ 3 bilhões e a tão falada ‘espiral inflacionária’ não ia além dos 80%. Se você também não gostou do que veio depois, uma ditadura de fato (que já dura vinte anos e pretende ficar mais seis), uma dívida externa de US\$ 100 bilhões, uma inflação recorde de 200% e o mais profundo mar de lama da República – desligue a televisão e vá ao cinema.

As citações anteriores são exemplos de como a *Folha* e o *JB* pautaram a estreia do documentário: o lançamento de *Jango* foi contraposto à data comemorativa do aniversário de vinte anos do regime militar.

As datas escolhidas por Silvio Tendler para exibir seu filme não parecem aleatórias e podem ser relacionadas aos eventos do golpe de 1964: 13 de março, no MASP

⁸⁹Jango. *Jornal do Brasil*, 30 mar. 1984. Caderno B, Primeira Página.

(Comício da Central do Brasil); 27 de março, no Cine Belas Artes em São Paulo (a Revolta dos Marinheiros ocorreu nos dias 25 e 26 de março); 30 de março (véspera da comemoração oficial do vigésimo aniversário da “revolução”). Essa agenda indica que o diretor não estava focado em acompanhar os comícios. Havia o interesse de enfatizar o contraponto histórico: uma versão não oficial da história do golpe militar lançada próxima a uma data oficial de celebração do regime militar. Silvio Tendler não estava preocupado em fazer um filme para as Diretas, mas um monumento de contra-história.

A estratégia de lançamento visando ao contraponto documentário histórico/aniversário do regime militar não anula a apropriação de *Jango* pela imprensa em prol das Diretas Já. Não se pode deixar de mencionar que na primeira matéria sobre a censura ao documentário o próprio Tendler, de certa maneira, propôs essa relação quando declarou à jornalista Suzana Schild:

“Quando um país quer superar suas chagas o melhor processo é expô-las, e não abafá-las, escondendo feridas vivas e gangrenas. Quando Jango foi deposto eu tinha 14 anos, e um dos motivos alegados foi o de que queria dar um golpe de República sindicalista. Deram um golpe para evitar essa ditadura, e eu, que tenho 33 anos, nunca votei para presidente. Acho que está na hora” (TENDLER *apud* SCHILD, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 15 fev. 1984, p. 1).

Por outro lado, o engajamento de jornalistas da *Folha de S. Paulo* e do *Jornal do Brasil* para a liberação do filme parece ter se desdobrado em uma apropriação mais ampla dos sentidos históricos e políticos do filme para endossar a luta contra o regime militar naquele momento de mobilização popular pelas *Diretas Já*. Como foi mencionado anteriormente, o crítico de cinema Leon Cakoff, da *Folha de S. Paulo*, foi quem batizou *Jango* de o “filme das diretas” pela primeira vez e foi, também, quem mais persistiu na apropriação do filme como instrumento de mobilização, em outras matérias.

É preciso ainda dizer que Domingos Leonelli e Dante de Oliveira (2004, p.328) apontam o “apoio explícito e decidido” da *Folha de S. Paulo* à campanha das *Diretas* como fundamental para o sucesso do movimento. Apoiar a Campanha foi uma decisão do conselho editorial do jornal paulistano. Nesse sentido, o sucesso de

público de *Jango* não se deu de forma apenas espontânea, resultado somente do “boca a boca”, como se diz em jargão da área de produção cultural. Ele foi, em grande parte, construído.

A recepção de alguns veículos da grande imprensa ao documentário *Jango – Folha de S. Paulo*, revista *Veja*, *Jornal do Brasil* e *O Globo* – será o objeto de análise do próximo capítulo.

CAPÍTULO 4

JANGO: A ESFERA DA RECEPÇÃO

Analisar a recepção ao documentário *Jango* (Silvio Tendler, 1984) por alguns periódicos da grande imprensa, no período de seu lançamento, é o objetivo geral deste capítulo. Busca-se não apenas identificar quais foram os principais temas recorrentes ao longo da recepção, mas mensurar os espaços ocupados pelo documentário em alguns veículos. Faz-se necessário situar a forma como os periódicos destacaram o documentário em espaços de visibilidade e prestígio como cadernos culturais, suplementos, primeiras páginas e colunas. Como veremos a seguir, o grande espaço concedido ao documentário de Silvio Tendler na imprensa revela que, de modo geral, os periódicos aqui analisados apoiaram o filme num primeiro momento, denunciando o veto político da censura, e se apropriaram dele, num segundo momento, “em meio ao turbilhão cívico da campanha das Diretas Já” (NAPOLITANO, 2012, p. 151) e do aniversário de vinte anos do regime militar. Mantendo o documentário na pauta jornalística de modo quase ininterrupto nos primeiros meses de 1984, alguns periódicos da grande imprensa, sem dúvida, ajudaram a promover seu grande sucesso de bilheteria. Naquele momento de grandes mobilizações populares pelas eleições para o cargo de presidente da República, que simbolizavam um movimento de luta pelo fim do regime militar, alguns dos periódicos analisados se apropriaram dos sentidos históricos e políticos do filme como um caminho para criticar o regime e endossar a campanha das Diretas Já, e, nesse sentido, *Jango* pode ser compreendido como um caso de frentismo cultural no campo das artes contra a ditadura.

Os periódicos selecionados para esta pesquisa foram: a revista semanal *Veja* e os jornais diários *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*. A escolha foi pautada por se tratar de veículos tradicionais da imprensa brasileira, de tiragem elevada e alcance nacional. Além disso, os periódicos *O Globo* e *Jornal do Brasil* situam-se no Rio de Janeiro, local de produção do documentário e um dos principais centros culturais do país. A *Folha de S. Paulo* destaca-se pelo grande espaço dado a *Jango*

sem dúvida quantitativamente superior aos dos outros periódicos e por ter sido um jornal apoiador da campanha das Diretas Já, o que explica a apropriação do documentário como “filme das diretas”. A revista semanal *Veja* tornou-se, ao longo dos anos 1970 e 1980, o mais importante veículo semanário de informação do país, com tiragens recordes que chegaram a atingir, em alguns números, cerca de um milhão de exemplares nesse período.¹

Para compreendermos o destaque de *Jango* na imprensa, não se pode deixar de relaciona-lo ao momento histórico de explosão da campanha das Diretas Já, durante os primeiros quatro meses de 1984, e ao apoio dado a ela por alguns veículos da grande imprensa. Desde meados de 1983, a campanha pela aprovação da proposta de emenda à Constituição n. 05/1983, apresentada pelo deputado federal Dante de Oliveira (PMDB), que tinha como proposta única instituir eleições diretas para os cargos de presidente e de vice-presidente da República movia-se numa trajetória ascendente, recebendo a adesão de instituições, partidos políticos, veículos da grande imprensa, personalidades e da maioria da população brasileira. Se o ano de 1983 foi de intensa preparação e de ações focadas em municípios e capitais de menor porte, nos primeiros meses de 1984 a campanha explodiu nas grandes capitais da região Sudeste, levando centenas de milhares de pessoas às ruas, em grandes comícios-shows que contaram com a presença não apenas de lideranças políticas dos partidos de oposição (PMDB, PT, PDT etc.), mas também de artistas como Chico Buarque, Fernanda Montenegro, Milton Nascimento, Fafá de Belém, Christiane Torloni, Moraes Moreira, entre tantos outros. Essa campanha, em tempos e intensidades variados, contou com o apoio de veículos da mídia impressa brasileira, entre eles alguns dos periódicos cuja cobertura ao documentário *Jango* é analisada nesta pesquisa.

Antes de abordar os principais debates provocados pelo documentário na grande

¹ Para um histórico abrangente da trajetória desses periódicos ver: FERREIRA, Marieta de Moraes e MONTALVÃO, Sérgio. *Jornal do Brasil*. In: ABREU, Alzira *et.al.* *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>>. Acesso em: 15 abr. 2017; COHN, Amélia; HIRANO, Sedi (colaboração especial); MONTALVÃO, Sérgio (atualização). *Folha de S. Paulo*. In: ABREU, Alzira *et.al.*, *op. cit.*; KUSHINIR, Beatriz; VELASQUEZ, Muza Clara Chaves. *Veja*. In: ABREU, Alzira *et.al.*, *op. cit.*; LEAL, Carlos Eduardo; MONTALVÃO, Sérgio. *O Globo*. In: ABREU, Alzira *et.al.*, *op. cit.*

imprensa, faz-se necessário apontar de que forma esses periódicos se posicionaram frente à campanha das Diretas Já. Ainda que a *Folha de S. Paulo* tenha sido o jornal que mais explorou a apropriação do filme como instrumento de reforço à mobilização popular pela campanha, a relação filme/diretas foi abordada em textos publicados por outros periódicos. A boa receptividade do documentário pela imprensa não pode ser compreendida fora do contexto político do período.

Ao se propor um panorama de como a grande imprensa recepcionou o documentário, é preciso observar que, a despeito de se auto proclamar como instituição imparcial pautada pela objetividade na transmissão dos fatos, a grande imprensa em geral reflete, sim, seus interesses particulares assim como os interesses dos grupos econômicos (anunciantes) que a financiam. A imprensa não é, de modo algum, neutra e imparcial. Como observa Alzira Alves de Abreu (2006),

[...] a apresentação de determinado evento pela imprensa, a forma pela qual um evento ou acontecimento é transmitido ao público, a seleção das informações que irão constituir o todo e a importância atribuída a um aspecto da realidade em detrimento de outros determinam um tipo e apreensão da realidade pelo leitor (ABREU, 2006, p. 107).

A imprensa, segundo Abreu, tem a “capacidade de encaminhar o debate sobre determinados temas” e dessa forma, ela formula e impõe uma agenda, podendo “interferir no rumo dos acontecimentos, obrigando os outros atores ou instituições a se posicionarem” (ABREU, 2006, p. 107.). Desse modo, a imprensa não exerce um papel apenas divulgador dos fatos, mas formador de opiniões e incentivador de ações e de tomadas de posições no mundo. Para Eduardo Zayat Chammas (2012),

[...] os jornais desempenham um papel informativo e ao mesmo tempo ideológico, pois têm como princípios a objetividade e a ideia de representação do real, mas se utilizam desses mecanismos que lhes garantem confiabilidade e legitimidade para representar o real à luz dos seus interesses [...] A ideia de imparcialidade dos jornais e o entendimento da imprensa como expressão da opinião pública são mecanismos importantes que operam na construção ideológica dos jornais: eles reafirmam a todo momento sua imparcialidade e o fato de serem porta-vozes dos interesses do povo (ou de falarem em nome da opinião pública). Na lógica do seu discurso, isso lhes confere legitimidade. Não falam por si ou por seus interesses específicos, mas pelo conjunto da sociedade, que só pode se expressar através de suas instituições representativas – e a imprensa seria uma das mais importantes. (CHAMMAS, 2012, p.15).

Nesse sentido, a recepção do documentário *Jango*, um filme político informado por culturas políticas de esquerda, revela alguns limites e interesses desses veículos em sua apropriação. É possível dizer que o espaço e destaque recebido pelo documentário *Jango* nas páginas desses periódicos foram apenas em parte proporcionais ao posicionamento político dos veículos analisados em relação à campanha das Diretas Já. Em três periódicos a cobertura do filme parece ter sido destaque dentro dos parâmetros habituais (*Jornal do Brasil*, *Veja* e *O Globo*).

Pode-se construir um leque de tons gradativos sobre o apoio dos veículos pesquisados à campanha pelo voto direto para presidente da República. O apoio mais forte de engajamento explícito e sistemático foi dado pela *Folha de S. Paulo*. Em segundo lugar, temos a revista *Veja*, que chegou a estampar algumas capas com o movimento. Em seguida, em tons moderados, o *Jornal do Brasil*. E de última hora no apoio às Diretas temos *O Globo*.

De todos os periódicos analisados, a *Folha de S. Paulo* foi o veículo que mais apoio deu à campanha das Diretas. Foi um apoio explícito, foi uma decisão do conselho editorial do jornal. A partir de dezembro de 1983, a *Folha* passou a publicar o Roteiro das Diretas, assinado pelo jornalista Ricardo Kotscho. Segundo Leonelli e Oliveira (2004):

O “Roteiro” da *Folha* não só estimulava a realização dos atos em locais públicos e casas parlamentares, possibilitando uma importantíssima acumulação de expectativas, como também comprometia os dirigentes políticos e governantes favoráveis às eleições diretas com a programação estabelecida. Inibia atitudes preconceituosas e oficialescas de outros órgãos da grande imprensa e instigava uma emulação jornalística – tanto no terreno profissional como no campo editorial – com as redações e editoriais dos outros jornais (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, p. 329).

Assim, o posicionamento da *Folha de S. Paulo* significou “um claro e forte estímulo à organização e à intensificação da campanha” (LEONELLI e OLIVEIRA, 2004, p. 329). Nas palavras do jornalista Clóvis Rossi, jornalista da *Folha de S. Paulo* à época, a cobertura da campanha das *Diretas Já* pode ser classificada como uma “cobertura panfletária” que contou com a mobilização de todos os recursos que o

jornal poderia utilizar.²

A revista *Veja*, por sua vez, também apoiou o movimento. Foram três reportagens de capa, nos primeiros meses de 1984, dedicadas às Diretas.³ É preciso dizer que a *Veja* adentrou a década de 1980 como a principal revista de informação do país, com destaque para o noticiário político. Essa liderança foi ampliada e favorecida pelo contexto político da transição democrática (abertura, eleições de 1982 e 1986, mobilizações populares, e os planos econômicos).⁴ Algumas tiragens da *Veja*, na década de 1980, oscilaram em torno do número de um milhão de exemplares.

Segundo Marieta de Moraes Ferreira e Sérgio Montalvão (2002)⁵, o *Jornal do Brasil* “assumiu uma postura bastante moderada” diante da campanha pelas eleições presidenciais. O *JB* evitou definir uma linha editorial de apoio ao movimento, mas criticou o que considerou atitudes excessivas de ambos os lados: tanto a proposta de setores radicais ligados à Campanha de uma greve geral no dia 25 de abril, data da votação da emenda constitucional, quanto “as medidas de exceção impostas pelo governo” (cerco policial ao Congresso, censura à imprensa etc.) para impedir a participação popular na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, na mesma data, foram rechaçadas pelo jornal.

O jornal *O Globo* não apoiou as Diretas Já, embora tenha dado destaques à cobertura dos últimos grandes comícios da campanha. O jornal aprovou as medidas de exceção impostas pelo governo João Batista Figueiredo para o dia 25 de abril, em Brasília, e as considerou “de acordo com a ordem vigente constitucional”, segundo Carlos Eduardo Leal e Sérgio Montalvão.⁶ Em editorial na data da votação da emenda, *O Globo* chegou a conclamar o Congresso “a votar afastado do apelo

² Clóvis Rossi foi correspondente da *Folha de São Paulo* em Buenos Aires, de 1981 a 1983, e retornou a São Paulo em 1984. Cf. Clóvis Rossi sobre a campanha das Diretas Já. Disponível em: <<http://www.ccmj.org.br/video-detahes/391>>. Acesso em: 20 abr. 2017

³ As capas da *Veja* sobre a campanha foram: Eu quero votar para presidente, 01/02/1984; A voz das Diretas, 14/03/1984; Diretas – Um brado retumbante, 18/04/1984.

⁴ Cf. KUSHINIR, Beatriz; VELASQUEZ, Muza Clara Chaves. *Veja*. In: ABREU, Alzira *et.al.* *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/veja>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

⁵ FERREIRA, Marieta de Moraes e MONTALVÃO, Sérgio. *Jornal do Brasil*. In: ABREU, Alzira, *op. cit.*

⁶ Cf. LEAL, Carlos Eduardo; MONTALVÃO, Sérgio. *O Globo*. In: ABREU, Alzira *et.al.*, *op. cit.*

das ruas”.⁷

Diante do exposto, algumas questões se fazem presentes. Em que nível o apoio recebido pelo filme por parte da imprensa pode ser compreendido como algo diretamente relacionado à adesão ou não dos periódicos às Diretas Já? Como se desenvolveu a apropriação do filme como instrumento de engajamento no movimento das Diretas Já? É possível fazer uma leitura da recepção a *Jango* para além da vinculação filme/Diretas? Quais foram os principais temas que prevaleceram em torno da recepção a *Jango* numa visão para além do momento político marcado pela explosão das Diretas em todo o país? Quais ideias a respeito do documentário estiveram mais presentes nos periódicos? Pode-se dizer que houve realmente uma recepção positiva unânime ao documentário? Quais foram os limites dessa unanimidade? Quais vozes se levantaram contra o documentário e de que forma?

Á primeira vista, a unanimidade positiva da recepção de alguns veículos da grande imprensa ao documentário pode ser claramente relacionada ao momento político, marcado pelo crescimento do movimento das Diretas Já e pelo ocaso do regime militar. Isso é inegável. Mas, apesar da ligação da receptividade positiva ao documentário com o momento político de luta pela redemocratização através da campanha, um olhar mais demorado sobre a cobertura jornalística que *Jango* recebeu faz saltar aos olhos a valorização do documentário do ponto de vista de outros aspectos. O filme foi visto como um importante documento fílmico; como o resultado de uma pesquisa bem elaborada; como um filme que emociona; como um filme histórico dos melhores já produzidos no Brasil; como uma corajosa e ousada realização cinematográfica, enfim, como um filme oportuno do ponto de vista político, mas que também possuía excelente qualidade cinematográfica. Além de *Jango* apresentar imagens classificadas como “preciosas”, os periódicos ressaltaram o reconhecimento de Silvio Tendler como um cineasta competente e criterioso da história política recente do Brasil. A análise dos periódicos revela que, no caso de *Jango*, para além do momento político favorável, a visão do cinema sobre a história e a memória saiu engrandecida.

⁷ Cf. LEAL, Carlos Eduardo; MONTALVÃO, Sérgio. O Globo. In: ABREU, Alzira *et.al.* *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/veja>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

Nesta pesquisa, o período investigado se estendeu de 1979 a 1989 para todos os veículos de imprensa. Tal dilatação do tempo histórico, para aquém e além de 1984, foi necessária devido às várias declarações de Silvio Tendler de que *Jango* é uma continuação de *Os Anos JK*. O foco desta pesquisa se voltou também para a recepção da grande imprensa ao documentário sobre os anos Kubitschek, pois a grande acolhida de *Jango* pela imprensa parece ter tido ligação com a recepção ao documentário anterior de Tendler. Se o documentário *Os Anos JK* significou, enquanto pesquisa e realização cinematográfica, um ensaio geral para *Jango*, a recepção ao filme sobre o governo Juscelino também se constituiu, de certa forma, em uma preparação para a recepção ao filme sobre os anos João Goulart. Em ambos os casos, parte da grande imprensa viu nos filmes de Silvio Tendler uma oportunidade para confrontar a ditadura e endossar a campanha para a extinção do regime.

Para uma visão dos principais debates suscitados por esses dois documentários históricos, nos anos 1980, serão apresentados em primeiro lugar a recepção da imprensa a *Os Anos JK* e, em seguida, a recepção a *Jango*. O fio que une a análise da esfera da recepção é o apoio explícito aos filmes como forma de luta contra o regime militar naquele momento.

4.1 *Os Anos JK* (1980) na imprensa

Antes de estrear no 8º *Festival de Cinema Brasileiro de Gramado*, o documentário *Os Anos JK* (1980) foi apresentado no ciclo *Perspectivas do Cinema Brasileiro*, mostra de cinema realizada no MASP (Museu de Arte de São Paulo), entre os dias 04 e 16 de fevereiro de 1980. No evento, foram exibidos 14 filmes inéditos, “a maior parte da safra de 1979”.⁸ O documentário *Jango* (1984), antes de ocupar duas salas do circuito de exibição na capital paulista, também fez a sua estreia no mesmo ciclo, no MASP, no dia 13 de março de 1984. Os dois filmes de Silvio Tendler seguiram trajetórias de lançamento semelhantes: ambos participaram do ciclo *Perspectivas do*

⁸ FASSONI, Orlando L. A força do cinema brasileiro. *Folha de S. Paulo*, 02 fev. 1980. Caderno Cultural Ilustrada, p. 25.

Cinema Brasileiro e ambos participaram de mostras competitivas do Festival de Cinema de Gramado.⁹

Era o período da abertura política, após a revogação do AI-5, em 1978, e a sanção da Lei da Anistia, em meados de 1979. Um dos jurados da comissão de seleção do Festival de Gramado, o crítico de cinema Ivo Egon Stigger declarou que, se o Brasil estivesse em outro momento político, os filmes selecionados seriam censurados e que eles traduziam a abertura política, “ao tratarem de maneira clara, aberta e objetiva, temas como a repressão, a censura, violência, marginalização e até do sexo, visto de uma maneira séria e não distorcida como acontece com os pornô”.¹⁰

Situando a declaração de Ivo Egon Stigger no contexto político da época é preciso lembrar, como dito no capítulo 3, que na gestão do ministro da Justiça Petrônio Portella, entre março de 1979 e janeiro de 1980, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) foi dirigida por José Vieira Madeira, responsável por algumas medidas de abrandamento da censura política a peças teatrais, filmes e diversões públicas em geral.¹¹ Com a morte de Petrônio Portella e o pedido de demissão de José Vieira Madeira, iniciou-se um período de recrudescimento da censura, de modo geral, e da censura política, com a ascensão de Solange Maria Teixeira Hernandes à chefia da DCDP, em novembro de 1981.

O hiato de tolerância maior da Censura (1979-1981) talvez seja uma das explicações para o fato de o filme *Os Anos JK* não ter sido censurado em 1980, e, por outro lado, de *Jango* ter sido vetado em 1984. É certo que *Jango* faz uma crítica explícita aos atores sociais promotores do golpe de 1964 e que o tom de *Os Anos JK* é mais contido a esse respeito. Mesmo assim, o filme sobre o governo Juscelino

⁹ O *Festival de Cinema Brasileiro de Gramado*, realizado na cidade de Gramado (RS), desde 1973, e inteiramente dedicado ao cinema nacional, era considerado o evento cinematográfico mais importante do país. Em sua 8ª edição, em 1980, foram 87 filmes inscritos, mas devido ao regulamento apenas 10 selecionados: 05 filmes em longa-metragem e 05 filmes em curta-metragem. Cf. Sem Censura, começa hoje o Festival de Gramado. *Folha de S. Paulo*, 24 mar. 1980. Caderno Cultural Ilustrada, p. 23.

¹⁰ Cf. Sem Censura, começa hoje o Festival de Gramado. *Folha de S. Paulo*, 24 mar. 1980. Caderno Cultural Ilustrada, p. 23.

¹¹ Cf. SOUZA, Miliandre Garcia. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos da censura teatral. *TOPOI*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 235-259. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v11n21/2237-101X-topoi-11-21-00235.pdf>> Acesso: 14 set. 2016, p. 249.

Kubitschek, como veremos a seguir, chamará mais a atenção dos críticos para os conflitos mostrados na tela do que para a própria figura do ex-presidente mineiro.

A exibição de *Os Anos JK*, em Gramado (RS), foi saudada como “boa surpresa”. O crítico de cinema Orlando Fassoni, da *Folha de S. Paulo*, citou as sequências consideradas mais expressivas:

[...] temos cenas documentais notáveis que nos levam a rememorar fatos como Aragarças, o atentado a Lacerda, greves, o incêndio do prédio da UNE, os acontecimentos com Prestes e o PCB, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo, os episódios que culminaram com a renúncia de Jânio, a queda de Jango, a tomada do poder pelos militares a partir de 1964, tudo isso e muito mais acomodados dentro de uma narrativa que, além de ter um texto muito bem construído – do jornalista Cláudio Bojunga – ainda tem tempo de ser humorística e meio debochada em alguns instantes, como aquela em que é citada uma frase de Afonso Arinos, segundo o qual “Jânio era a UDN de porre” (FASSONI, *Folha de S. Paulo*, 24 mar. 1980. Ilustrada, p. 35).

Orlando Fassoni reconhece que o filme é “uma homenagem a Juscelino Kubitschek”, mas não se detém nisso. *Os Anos JK* impressiona o crítico por mostrar a história, por fazer lembrar o passado recente através de imagens inesperadas que revelam momentos esquecidos da memória nacional.

Foi também na direção de apontar cenas e imagens relevantes para o conhecimento da história recente do país que outros críticos se posicionaram a respeito de *Os Anos JK*. José Carlos Avellar, crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, na ocasião da estreia do filme no Rio de Janeiro, após adiantar ao leitor informações sobre as diversas vozes que falam no filme (personagens, políticos, narrador), destacou:

De quando em quando o que vale mesmo são as imagens. Ou, num sentido mais amplo, o que vale mesmo é o cinema, são as coisas que as imagens nos dizem. É, por exemplo, a invasão da casa dos carreteiros, durante a greve das barcas que ligam o Rio a Niterói, com a destruição dos móveis em fogueira armada na rua. É o incêndio e o apedrejamento da sede da UNE em abril de 64, e a comemoração da derrubada do Governo João Goulart em Copacabana. É o protesto dos marinheiros em março de 64 e a adesão dos fuzileiros enviados para prender os revoltosos (AVELLAR, *Jornal do Brasil*, 26 ago. 1980. Caderno B, p. 2).

A revista *Veja*, em matéria de página dupla na seção História, concedeu à personalidade de JK um espaço maior e lembrou que o tema-enredo da escola de

samba Estação Primeira de Mangueira, no carnaval de 1981, seria a história de Juscelino Kubitschek: “De Nonô a JK”. A matéria ressaltou que o ex-presidente estava recebendo “uma sucessão de homenagens”, incluindo a recente anulação, pelo Congresso Nacional, das “punições impostas a JK em 1964”, e chegou a provocar a ditadura:

A ressurreição de Juscelino tornou-se algo amplo, geral e irrestrito. De todos os fenômenos recentes da política brasileira, a imposição do mito de JK ao governo federal talvez seja a mais clara manifestação de uma vitória da sociedade civil sobre o Estado (VEJA, 27 ago. 1980. Seção História, p. 84-85).¹²

Sobre o filme *Os Anos JK*, especificamente, a matéria da *Veja* destacou a pesquisa imagética empreendida por Silvio Tandler e citou as fontes consultadas por ele: “arquivos particulares, cinematecas, estações de TV e cine-jornais”, tudo isso para levar ao público o que a revista classificou como “imagens quase sempre raríssimas”:

[...] os discursos na instalação da Constituinte de 1946, um depoimento de Gregório Fortunato na chamada República do Galeão, Augusto Frederico Schmidt defendendo na ONU as bases da Operação Pan-Americana, o violento discurso de Jânio Quadros contra seu antecessor poucas horas depois da transmissão do cargo, a revolta dos marinheiros em março de 1964 (VEJA, 27 ago. 1980. Seção História, p. 84-85).

A revista *Veja* destacou ainda “a queda do Estado Novo e a reabertura dos caminhos democráticos, em 1945,” e a “edição do AI-5, em 1968” como momentos históricos marcantes retratados no filme, e relacionou o documentário de Silvio Tandler aos filmes de Jorge Ileli (*O mundo em que Getúlio viveu*, 1976) e de Ana Carolina (*Getúlio Vargas*, 1974), ressaltando a superioridade do primeiro em relação aos anteriores.

O interesse pelas imagens deu o tom das críticas em todos os veículos da grande

¹² JK riu por último – Como no caso do “Peixe Vivo” a Revolução descobriu que não poderia viver “sem a tua companhia”. Revista *Veja*, 27 ago. 1980. Seção História, p. 84-85. Sobre Juscelino Kubitschek, a análise de *Veja* restringiu-se a aspectos da sua personalidade (jeito se ser), mas não da sua personalidade política (jeito de governar). É o Juscelino “risonho”, “pé de valsa”, que participa de serestas quando visita Diamantina e que convida artistas para “noitadas” no Palácio do Catete. Quase nada ou nada se diz sobre o seu governo, sobre o desenvolvimento econômico alcançado nos anos 1950, apenas que o regime militar esforçou-se para disseminar, sobre a “Era JK”, a memória de um período de “esbanjamentos patrocinados por um cultor de frivolidades”

imprensa analisados. Nesse sentido, o lançamento de *Os Anos JK* levantou outras questões que também podem ser consideradas recorrentes: a importância do cinema para ativar o conhecimento histórico sobre o passado político nacional; a situação precária de acervos e arquivos de imagens; a falta de ações voltadas para a preservação desse material fílmico, o que leva a perdas irreparáveis. O debate sobre a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro encontrou nos filmes de compilação um estímulo, mas não sabemos (a pesquisa não prosperou nesse sentido) se esse debate foi capaz de gerar políticas públicas de proteção a esse legado imagético brasileiro ou não.¹³ De qualquer modo, o interesse dos jornalistas pelas imagens e sua procedência era grande. O jornal *O Globo*, em novembro de 1979, publicou uma longa entrevista com Silvio Tendler sobre *Os Anos JK*. Em dado momento, o jornalista perguntou: “Registros audiovisuais existem. Mas onde estão e em que estado se encontram?” E Silvio Tendler respondeu: “Na verdade essas imagens não existem mais, porque não há uma preocupação com os arquivos aqui no Brasil”.¹⁴

De modo geral, nota-se uma estratégia nas matérias sobre *Os Anos JK* (1980) de deixar que os entrevistados digam como veem a personalidade política de Juscelino Kubitschek. Os jornalistas evitam tomar posições. O jornal *O Globo* limitou-se a classificar JK como “o mais carismático dirigente brasileiro da fase pós-getulista”¹⁵ e deixou que o diretor Silvio Tendler dissesse como construiu seu JK: “Ele era, na verdade, uma pessoa que previa cada gesto, cada passo. Enfim, uma pessoa que construiu seu próprio destino fazendo alianças, criando suas crenças ideológicas, sua política econômica e social”.¹⁶ O destaque que *O Globo* deu ao filme referiu-se

¹³ Ver: Um Simpósio da Embrafilme. *O Globo*. 17 ago.1979, p. 31. No “Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil”, Silvio Tendler é um dos debatedores, ao lado, entre outros, da cineasta Ana Carolina (*Getúlio Vargas*, 1974). O simpósio foi realizado com o apoio da Embrafilme, na gestão de Celso Amorim (diretor geral da Embrafilme) e com a participação de Carlos Augusto Calil, diretor de Operações Não Comerciais da Embrafilme, setor dentro da estatal responsável por ações promotoras do documentário brasileiro. Entre os temas tratados no Simpósio estão: “A Contribuição do Cinema no processo de identidade cultural”; “situação atual das pesquisas, da catalogação, da filmografia e da conservação de filmes, com vistas à elaboração de um documento que proponha soluções e defina prioridades”; “o papel que o cinema brasileiro desempenha no processo de identidade cultural da nação”.

¹⁴ *Os Anos JK*, um filme – Uma visão crítica da história brasileira, desde a constituinte. *O Globo*. 01 nov. 1979, p. 35.

¹⁵ Rio Show – Cotações. *O Globo*, 26 ago.1980, p. 38.

¹⁶ *Os Anos JK*, um filme – Uma visão crítica da história brasileira, desde a constituinte. *O Globo*. 01 nov. 1979, p. 35.

ao valor histórico do documentário. O que importava era a História:

Já está pronto para o lançamento o filme “Os anos JK”, de Silvio Tendler, certamente o primeiro longa metragem brasileiro de abordagem histórica, realizado por um cineasta historiador. [...] o público irá ver um trabalho pesquisado, analítico e corajoso. [...] Trata-se, portanto, de um documento vivo, elaborado e interpretado a partir de um minucioso levantamento de fontes e de uma concepção da História que encerra uma visão crítica da realidade social e política (*O GLOBO*. 01 nov. 1979, p. 35).

Ao analisarmos como alguns veículos da grande imprensa receberam o filme *Os Anos JK*, algumas conclusões podem ser formuladas. Em primeiro lugar, fica claro que os críticos não aderiram ao discurso do filme que privilegia a personalidade política de JK. O filme aparece na imprensa para o público leitor como uma obra interessante e que merece ser vista exatamente porque extrapola a figura de JK, mostrando um contexto histórico-político mais abrangente e cenas que ilustram outros momentos da história nacional, notadamente os episódios que marcaram o golpe de 1964: o AI-5, a Revolta dos Marinheiros, o incêndio da sede da UNE etc., citados em quase todas as críticas.¹⁷

Em segundo lugar, os textos jornalísticos, a princípio, evitam tocar naquele que parece ser um dos temas centrais do documentário – um governo democrático que respeita a Constituição. A versão de Silvio Tendler sobre o governo JK privilegia o viés político e assinala a habilidade política da conciliação como a estratégia do ex-presidente para sanar conflitos desestabilizadores que ocorreram em seu governo: Aragarças, as greves dos trabalhadores em São Paulo, e do transporte no Rio de Janeiro. A postura de Juscelino diante desses conflitos é explorada no filme para mostrar o quanto JK sabia contornar situações difíceis através do diálogo e não por meio de medidas autoritárias que implicassem em repressão violenta. Esse tema do filme, por exemplo, não faz parte das críticas jornalísticas sobre o documentário. Comenta-se sobre o espírito conciliador de JK, mas as críticas não se aprofundam na direção da análise política do governo JK. Pouco ou nada se fala sobre governar e/ou viver sob um regime democrático. A democracia em contraposição ao regime militar, a princípio, não é tema das críticas. Por que isso acontece?

¹⁷ O golpe de 1964 ocupa 12 minutos do filme, desde a renúncia de Jânio Quadros até o golpe propriamente dito, somados aos 8 minutos que falam do momento pós-golpe até o AI-5. No total são 20 minutos, portanto, sobre o golpe de 1964 e o AI-5, que transcorrem na parte final de *Os Anos JK*.

Uma das explicações para o não destaque da política democrática do governo Juscelino Kubitschek, naquele momento, pode ter sido o fato de que a revogação do AI-5, em dezembro de 1978, ainda era recente, assim como a distensão da censura à imprensa. Contrapor ditadura (regime militar) e democracia (governo JK) talvez fosse um tema ainda forte demais para ser tratado, em 1980, nos jornais. Outra explicação seria a de que, naquele período, a memória social do governo de Juscelino Kubitschek como “os anos dourados”, desenvolvimentistas e democráticos, ainda não estava formada. Os primeiros anos da década de 1980 parecem marcar uma retomada da memória de JK, após a sua morte, em 1976. O tema do samba enredo “De Nonô a JK” da escola de samba Estação Primeira de Mangueira para o carnaval de 1981; a construção e a inauguração do Memorial JK em Brasília (1981); e o documentário de Tendler, *Os anos JK* (1980), são exemplos da emergência da memória de JK nesse período.

De qualquer modo, uma crítica mais contundente do ponto de vista político foi escrita pela jornalista Cora Ronai, do *Jornal do Brasil*, onde podemos ver uma discussão um pouco mais ampliada sobre democracia. Trata-se de uma matéria sobre uma sessão de *Os Anos JK* em Brasília, para políticos da oposição, pois, segundo a jornalista, senadores e deputados do Partido da Democracia Social (PDS) não compareceram.¹⁸ Mais uma vez, a estratégia jornalística foi deixar que os entrevistados tocassem nas questões centrais do filme. O deputado Ayrton Soares, do PT paulista, falou que “suas imagens [...] mostram o verdadeiro caráter de militares e políticos travestidos de democratas ou ditadores em função de seus interesses” e que o filme “apresenta o ex-presidente com seus aspectos positivos, sua visão democrática da política.” A deputada Cristina Tavares, do PMDB de Pernambuco, declarou que o filme apresenta de forma muito clara “a diferença entre democracia e ditadura”.¹⁹

Há ainda um ponto a ser colocado sobre a recepção a *Os Anos JK* pela imprensa que reforça as conclusões anteriores e aponta para a possibilidade de uma

¹⁸ O filme havia ganhado o Troféu Margarida de Prata, oferecido pela Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e foi exibido no auditório Nereu Ramos da Câmara dos Deputados.

¹⁹ RONAI, Cora. Os Anos JK – O cinema começa a descobrir a memória política brasileira. *Jornal do Brasil*, 21 jun. 1980. Caderno B.

compreensão mais clara dos motivos que levaram Silvio Tendler a realizar *Jango* (1984). Segundo o cineasta, após poucos dias de exibição, com público fraco, *Os Anos JK* estava prestes a sair de cartaz quando um acontecimento fez com que a carreira do filme deslanchasse rumo ao sucesso.²⁰

Um atentado à bomba à Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), no dia 27 de agosto de 1980, matou a secretária do presidente da instituição, d. Lyda Monteiro da Silva, e provocou forte comoção no Rio de Janeiro, levando cerca de dez mil pessoas, segundo o *JB* e *O Globo*, a acompanharem seu sepultamento.

Segundo Elio Gaspari (2016, p. 185), no início do governo do general João Batista Figueiredo (1979-1985), “o terrorismo de direita praticou pelo menos doze atentados”. Os alvos foram: redações e jornalistas de periódicos alternativos de esquerda como *Em Tempo*, *Tribuna da Imprensa* e *Hora do Povo*; três diretórios acadêmicos também foram atacados; duas igrejas; um local de reuniões de sindicalistas; um teatro; e uma livraria (GASPARI, 2016, p. 186). Entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980, estima-se que “foram explodidas ou incendiadas mais de cem bancas de jornal em uma dezena de cidades” (GASPARI, 2016, p. 186). O objetivo dessas ações era intimidar os jornalistas quanto à venda de periódicos da chamada “imprensa nanica”, jornais alternativos de esquerda em cujas páginas eram freqüentes denúncias e textos com posicionamentos críticos ao regime militar e à realidade social brasileira. Os atos terroristas, segundo o jornalista, contavam com a complacência das autoridades militares e não chegavam a ser investigados. Para Gaspari (2016, p. 191), a tática explosiva do “terrorismo de direita”, no início dos anos 1980, tinha um caráter mais intimidatório do que a intenção de ferir gravemente pessoas, embora isso tenha ocorrido em uma ocasião, em Salvador. Atentados com cartas-bomba, que explodiriam ao serem abertas, representavam, na visão do jornalista, uma mudança de patamar das ações dos grupos terroristas.

O atentado à bomba à sede da OAB, que assassinou D. Lyda Monteiro, foi parte de

²⁰ O primeiro anúncio de chamada para exibição de *Os Anos JK*, no cinema Caruso, no Rio de Janeiro, data de 21 de agosto de 1980.

uma ação coordenada que envolveu ainda, no mesmo dia, o envio de outra carta-bomba a um deputado da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, cuja explosão amputou o braço do assessor que abriu o envelope, e a colocação de uma terceira bomba no oitavo andar do edifício onde funcionava a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), mas que não chegou a explodir, sendo descoberta no dia seguinte. Diante da gravidade do fato, todos os veículos de imprensa, abordados nesta pesquisa, deram destaque de primeira página aos atentados: *O Globo*, o *Jornal do Brasil* e a *Folha de S. Paulo*. A revista *Veja* publicou uma longa reportagem de capa, no dia 03 de setembro de 1980, intitulada *Terror e sangue no Rio – O país em perigo*.

No dia 29 de agosto de 1980, o *JB* estampou, na primeira página, uma fotografia que mostrava centenas de pessoas acompanhando o cortejo fúnebre de d. Lyda Monteiro nas ruas do Rio de Janeiro. Segundo o jornal, 10 mil pessoas haviam comparecido ao enterro da secretária do presidente da OAB. Nessa mesma primeira página, o *Jornal do Brasil* lançou uma chamada:

A socióloga Maria Victoria Benevides, autora do livro **O Governo Kubitschek: Desenvolvimento Econômico e Estabilidade Política**, assistiu ao filme **Os Anos JK**, de Silvio Tendler, considerando-o ótimo e confessando ter-se emocionado com esse painel da História política do país, de 1945- a redemocratização, as eleições e a constituinte – a 1968- o fechamento do Congresso e o AI-5. Maria Victoria recomenda **Os Anos JK** como obrigatório “para todos aqueles que insistem em não perceber [...] que a democracia liberal ainda é um regime infinitamente mais desejável do que o autoritarismo militar.” Para os mais jovens indica o filme para que conheçam os fatos, e “quem sabe, acreditem” (*JORNAL DO BRASIL*. 29 ago. 1980. Primeira página). (Grifos do jornal).

No *Caderno B*, caderno de cultura do *JB*, uma página inteira dedicada ao documentário *Os Anos JK* trazia um artigo de Maria Victoria Benevides e pequenos textos de vários críticos de cinema. O tom geral era de convocação dos leitores para assistirem ao documentário, ressaltando sua qualidade de “imperdível”. Os artigos de Victoria Benevides e do crítico de cinema Ely Azeredo teciam considerações sobre a importância da representação do governo democrático de Juscelino Kubitschek no cinema e destacavam as informações sobre o golpe de 1964 dentro do documentário. Ely Azeredo escreveu:

Quanto a 68, a síntese é razoável – e inevitável a condenação do AI-5. Quanto a 64, o material obtido e montado tem expressão documentária, mas está administrado com lamentável simplificação, quase como um Aragarças que deu certo. Ao abordar a História, não basta ter boas intenções ou razão: impõe-se transmitir todas as faces dos acontecimentos. Tandler e equipe não podem alegar falta de documentos sobre 64. As imagens são relativamente de ontem e a bibliografia farta (AZEREDO, *Jornal do Brasil*, 29 ago. 1980, Caderno B, p. 5).

O trecho da crítica de Azeredo soava como cobrança de um filme sobre o golpe de 1964. Victoria Benevides fazia uma proposta abertamente ao final do seu artigo:

Uma pergunta final: como seria um filme sobre os anos 70, a já chamada “década da infâmia”? Em trágico contraponto às manifestações populares dos tempos de Getúlio, JK e Goulart, teríamos talvez, bombas e cavalos contra estudantes e operários, e o povo no enterro de Vladimir Herzog, Santos Dias da Silva, e outros, e outros (BENEVIDES, *Jornal do Brasil*. 29 ago. 1980. Caderno B, p. 5).

Segundo Silvio Tandler, a matéria do *JB* foi crucial para decolar a carreira do documentário.²¹ O público aumentou e o filme permaneceu em cartaz por várias semanas. A matéria no *JB* pode ser interpretada como uma apropriação política de *Os Anos JK*, pois, assistir ao filme, para o jornal, tornou-se um ato político contra o terrorismo de direita e contra o arbítrio.

Por outro lado, diante das falas de Maria Victoria Benevides e Ely Azeredo, uma pergunta se faz necessária: até que ponto essas críticas incentivaram Silvio Tandler a se arriscar a fazer um filme sobre o golpe de 1964?

Mesmo que a ideia de fazer o filme sobre João Goulart tenha partido de Raul Ryff, é provável que a recepção da imprensa a *Os Anos JK* já tivesse acendido no diretor o desejo de realizar um filme que abordasse a temática de *Jango*, pois a crítica à época apontou recorrentemente como sequências marcantes do documentário sobre Juscelino aquelas referentes aos episódios relacionados ao Golpe e ao AI-5. O próprio Tandler afirmou, em 2007, que, após seu primeiro documentário, ele pensava em dar continuidade à realização de filmes sobre a memória e a história

²¹ Sobre a declaração de Silvio Tandler, ver: Íntegra da entrevista com o cineasta Silvio Tandler – Apoie o filme *Livres: catarse-me/livres*. Tempo: 1:25:11. Canal Jornal A Nova Democracia. Publicado em 16/01/2015. Canal de mídia-ativismo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=y1MI0N5U0Sk>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

política brasileira e que pessoas lhe cobravam isso.²²A pesquisa nos jornais da época mostra que o diretor estava atento à possibilidade de realizar um documentário sobre os eventos de 1964.

Em novembro de 1980, o diretor deu declarações à imprensa sobre futuros projetos. Esperava desenvolver em parceria com Cláudio Bojunga, autor do texto de *Os Anos JK*, “um estudo sobre a vida nacional desde o começo do século [XX]”. O novo projeto daria origem a três documentários: o primeiro “abrangendo a República Velha, o segundo captando os principais acontecimentos do Estado Novo e o terceiro indo até 1964 e a Revolução”.²³

Como professor de cursos de Cinema e História na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), desde 1978, Silvio Tendler passou a se dedicar ativamente à pesquisa de imagens de arquivo. No espaço de tempo entre a realização de *Os Anos JK* e *Jango*, o cineasta continuou se interessando pelo passado imagético brasileiro, especialmente por cinejornais. No início de abril de 1981, ele participou do seminário *Cine-jornais alemães e brasileiros 1933-43 e a realidade histórica*, promovido pelo Instituto Goethe de São Paulo, ao lado do professor Mathias Riedel, da Universidade de Hannover, Alemanha. Nesse encontro, Tendler analisou “os cines-jornais brasileiros produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), já no desenrolar da [Segunda] guerra, pertencentes à cinemateca do Museu de Arte do Rio de Janeiro”, enquanto Mathias Riedel concentrou sua exposição “no desenvolvimento da política alemã interna e externa, nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial”.²⁴

Evento semelhante foi realizado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, em junho do mesmo ano, com a apresentação de uma “coletânea de material cinematográfico restaurado, registrando momentos de nossa história política e social”, introduzidos e comentados por Silvio Tendler. Entre os filmes mostrados, estão:

²² Cf. Depoimento de Silvio Tendler. Extras. DVD *Jango* (2007).

²³ Depois de JK, Tendler amplia pesquisas. *Folha de S. Paulo*, 6 nov. 1980.

²⁴ Seminário sobre a propaganda política. *Folha de S. Paulo*, 30 mar. 1981.

[...] “Chegada do Dr. Washington Luiz a Joinville”; “Exercícios militares no Paraná”; “O novo Presidente do Paraná”; “O Brasil na guerra”; “O Presidente Dutra nos EEUU”; “Posse de Juscelino Kubitschek”; “Castelo Branco em Ouro Preto”; “Lincoln Gordon e Jango”; e “Costa e Silva” (O *GLOBO*, 20 jun. 1981, Matutina, p. 34).

Na cena cinematográfica brasileira, outros filmes de compilação sobre a memória política nacional foram lançados entre 1980 e 1984: *Revolução de 30* (Sylvio Back, 1980), *O homem de Areia* (Vladimir Carvalho, 1981) e *Jânio a 24 quadros* (Luís Alberto Pereira, 1982).

Nesse sentido, pode-se imaginar que não era ausente a Silvio Tandler o desejo de realizar um filme sobre João Goulart. O “sucesso inesperado” de *Os Anos JK*, a cobrança de pessoas quanto ao cineasta dar prosseguimento a outros documentários, o momento histórico e político, que oscilava entre avanços e retrocessos em relação à abertura política do governo Figueiredo, exigindo tomadas de posicionamentos mais corajosos contra o regime militar e, por fim, o próprio contexto cinematográfico favorável ao documentário de memória política talvez tenham impulsionado a gestação e a consolidação da ideia de um filme sobre Jango.

Em outubro de 1981, a jornalista Maribel Portinari, de *O Globo*, noticiava que Silvio Tandler estava preparando um documentário sobre João Goulart. A ela, Tandler declarou:

“- Eu gosto muito de tratar a memória nacional. Então, depois do filme sobre Juscelino Kubitschek, me parece natural focalizar o período de Jango, personagem mal conhecido pela nova geração. Eu o vejo como um burguês riquíssimo, empenhado na realização de determinadas reformas e, por isso, chocando-se com os interesses dos latifundiários, das multinacionais e sendo olhado com temor pela classe média.” (PORTINARI, *O Globo*, 04 out. 1981, Matutina, p. 10).

Não se pode deixar de notar, na declaração do diretor, certa síntese do que viria a ser a representação de Goulart no documentário *Jango*, o que leva a crer que, mesmo antes de iniciar a produção, o diretor já possuía uma visão geral do filme que desejava realizar.

Se, como foi mostrado no Capítulo 3, o documentário *Jango* contou com o empenho

e a dedicação de várias pessoas para sua realização, incluindo a família Goulart e correligionários políticos do antigo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), pensar no filme como o resultado do amadurecimento de um projeto já imaginado pelo diretor, que teria nascido antes mesmo da proposta de Raul Ryff, não é improvável.

Na bibliografia sobre o filme, autores mencionam que a ideia do documentário sobre João Goulart nasceu a bordo do navio cargueiro que trouxe Silvio Tendler de volta ao Brasil. Isso se deve a uma declaração do diretor ao jornalista Sérgio Augusto, publicada na *Folha de S. Paulo*, mencionando que Tendler teve a ideia no navio, mas, por causa da vigência do AI-5, o cineasta optou por contar a história de JK primeiro. No navio, um marinheiro aproximou-se de Tendler e lhe disse que dois ex-presidentes que haviam se preocupado com o povo tinham morrido em 1976: JK e Jango. Segundo Márcia Paterman Brookey (2010) foi nesse momento que Tendler começou a pensar na realização dos dois primeiros documentários. Gabriel F. Marinho (2011) avança a hipótese de que Silvio Tendler pensava em realizar o documentário mesmo antes do convite de Ryff. Marcos Napolitano (2012) retoma a ideia de que o *insight* do projeto de um filme sobre Jango e o golpe pode ter surgido na chegada de Silvio Tendler ao Brasil, a bordo do navio cargueiro. Mas, caberia perguntar: o que aconteceu entre o final de 1976 e novembro de 1981, quando o documentário sobre João Goulart começou a ser produzido? Como essa ideia, esse desejo, passou por adormecimentos ou permaneceu acordada e latente no horizonte do diretor? De que modo essa ideia foi discretamente preparada e pesquisada pelo diretor até o feliz encontro com Raul Ryff e Eduardo Chuahy? Se Silvio Tendler já havia imaginado a realização de um documentário histórico sobre o golpe de 1964, o encontro com Raul Ryff, na casa de Eduardo Chuahy, representou a possibilidade concreta de viabilizar o projeto. Nesse sentido, o papel de Ryff foi fundamental, pois foi graças ao seu empenho para aproximar Tendler de possíveis fontes de financiamento que o filme pôde ser feito.

Por outro lado, a análise da recepção da imprensa ao filme *Os Anos JK* mostra que jornalistas e críticos estavam atentos às críticas ao regime militar, no campo artístico-cultural. A imprensa começava a sair de um longo período de censura e, talvez porque ainda não se soubesse quais eram os limites da abertura do governo

do general Figueiredo, a palavra “golpe” não apareça nas críticas sobre *Os Anos JK*, embora as imagens referentes ao golpe de 1964 tenham sido as mais citadas por jornalistas e críticos.

Diante dos atentados à bomba, o *Jornal do Brasil* se apropriou do documentário sobre JK como um manifesto contra a ditadura. Desse modo, é possível afirmar que a recepção da grande imprensa a *Os Anos JK* acabou servindo como uma espécie de teste, um ensaio geral quanto à abordagem do golpe militar num futuro documentário. A boa receptividade da imprensa sinalizou na direção de certa adesão futura de alguns profissionais do jornalismo ao desenvolvimento da ideia de um filme sobre o golpe de 1964. E isso pode ter fortalecido, no diretor, a vontade de realizar um documentário sobre o tema.

Nesse sentido, pode-se dizer que um documentário sobre o golpe de 1964 representava uma ideia aglutinadora em diversas frentes: na imprensa, no meio acadêmico, na família Goulart e na política partidária (PDT-PTB). Pode-se dizer que ela despertou um sentido de união em torno de um filme a ser realizado que, por sua vez, poderia representar diversas possibilidades: maior liberdade de imprensa, divulgação de novas pesquisas realizadas sobre o golpe no âmbito acadêmico, a homenagem dos familiares e amigos a João Goulart, e a memória das forças políticas de esquerda dos anos 1960. Para além de interesses mais particulares, um filme sobre Jango seria, inevitavelmente, um documentário sobre o golpe militar de 1964, realizado por um cineasta de esquerda que já tinha mostrado competência no documentário anterior. Assim, é possível pensar em *Jango* como um caso de frentismo cultural contra a ditadura no sentido de que, ao se desvendar a história do golpe para um público mais amplo, o caráter da ditadura seria denunciado e isso poderia ser usado contra o regime.

A análise da recepção de periódicos da grande imprensa ao documentário *Jango*, como veremos a seguir, fortalece o argumento de que houve uma união política em torno do filme também na imprensa, mas, talvez, não uma unanimidade de opiniões.

4.2. *Jango* (1984) na imprensa

“Belo”, “tocante”, “excelente”, “emocionante”, “imperdível”... Esses são alguns dos adjetivos com os quais alguns periódicos da grande imprensa recepcionaram o documentário *Jango*, em 1984. Como produto artístico inserido no mercado cultural, onde precisava disputar a atenção do público com outras atrações, o documentário *Jango*, sem dúvida, contou com espaço privilegiado nos jornais da época tanto do ponto de vista quantitativo quanto qualitativo. É notável o destaque dado por alguns periódicos ao documentário. De fevereiro a abril de 1984, por mais de uma vez, *Jango* ocupou a primeira página de cadernos culturais importantes como os do *Jornal do Brasil* e da *Folha de S. Paulo*. O filme foi comentado não apenas por críticos de cinema, mas por jornalistas, colunistas e pesquisadores acadêmicos que contribuíram com artigos e deram entrevistas sobre o contexto do golpe de 1964. O diretor Silvio Tendler, celebrado como um cineasta que provocou uma renovação do interesse do público pelo gênero documentário no Brasil, desde seu filme anterior, *Os Anos JK* (1980), concedeu longas entrevistas à imprensa. Não seria exagero afirmar que *Jango* e seu diretor estiveram presentes quase diariamente na grande imprensa durante os meses de fevereiro, março e abril do ano de 1984. Mas, embora o tom predominante tenha sido elogioso e favorável, a unanimidade de críticos, jornalistas e intelectuais sobre o valor positivo de *Jango* como documentário histórico comportou também alguns questionamentos das escolhas do cineasta. O documentário *Jango*, como representação de episódio e personagem polêmicos – o golpe de 1964 e o ex-presidente João Goulart – na verdade, estimulou o debate sobre o acontecimento e o personagem históricos, mas não sem certa polêmica. Os debates na imprensa foram intensos com direito a réplicas e tréplicas, em alguns momentos.

Do ponto de vista quantitativo, foram contabilizados quase uma centena de textos jornalísticos, apenas nos quatro periódicos analisados (*Veja*, *JB*, *Folha de S. Paulo* e *O Globo*). No espaço de tempo de três meses, de fevereiro a abril de 1984, foram cerca de dez artigos, trinta notas, vinte matérias (nem todas exclusivas sobre o filme), cinco críticas, quatro primeiras páginas de cadernos culturais, três chamadas de capa dos jornais, cinco entrevistas concedidas por Tendler, incluindo uma nas

páginas amarelas da revista *Veja*, e outra no suplemento dominical *Folhetim*, todo ele dedicado a um amplo debate sobre o governo do ex-presidente João Goulart, sobre o golpe, sobre o filme e sobre uma peça escrita por Glauber Rocha sobre Jango.

Foi possível identificar três grupos de autores que escreveram sobre o documentário de Silvio Tendler: intelectuais acadêmicos, jornalistas e críticos de cinema. Escreveram sobre *Jango*, ou em matérias relacionadas a ele: os críticos de cinema José Carlos Avellar, Ely Azeredo, Leon Cakoff, Wilson Coutinho e José Carlos Monteiro; os jornalistas e colunistas Lúcia Rito, Villas Bôas Corrêa, Isa Cambará, Susana Schild, Sérgio Augusto, Paulo Francis, Tarso de Castro, Alberto Dines, Carlos Castello Branco, Zózimo Barroso do Amaral, Flávio Pinto Vieira, Joaquim Ferreira dos Santos; e os intelectuais Maria Victória Benevides, Paulo Sérgio Pinheiro, Marco Aurélio Garcia e Caio Navarro de Toledo.

Embora a bem sucedida carreira do documentário esteja associada ao momento político das grandes mobilizações da campanha das Diretas Já, a apropriação filme/Diretas não foi a principal condição criada para o destaque do documentário sobre o governo João Goulart na mídia impressa. Embora a apropriação do filme como reforço para o momento político de rejeição à continuidade do regime militar, através das Diretas, esteja presente em maior ou menor intensidade em vários textos publicados, mas não em todos, *Jango* foi saudado na imprensa como bom cinema, como um filme de ótima qualidade cinematográfica. Além disso, era um filme que emocionava o público. São recorrentes os relatos sobre manifestações de risos, lágrimas e aplausos ao final das sessões.

Paradoxalmente, *Jango* foi bem recebido pela imprensa, mas criticado, e prevaleceram impressões do tipo: o filme é excelente, mas é “janguista”; o filme é importante para o debate sobre período retratado, mas não dá conta de discutir todas as variáveis políticas que estavam em jogo no momento do golpe; o filme é o resultado de uma competente pesquisa histórica do diretor, mas talvez ainda seja cedo para uma revisão histórica definitiva do período e do personagem. A dicotomia entre a ênfase do documentário como um estímulo ao conhecimento do passado

histórico brasileiro (o golpe de 1964) e a representação favorável de um personagem político polêmico (Jango) que não deve ser tomada como verdade prevaleceu nos debates na imprensa.

A seguir, propõe-se deslindar a recepção da imprensa de forma a tentar apontar questões recorrentes, divergentes e os principais debates e embates travados na imprensa a partir de três eixos: o debate sobre a história recente do país provocado a partir do filme; as críticas ao ex-presidente João Goulart e à representação de Jango no documentário; e o valor de *Jango* como cinema.

Devido ao grande volume de textos publicados nos periódicos pesquisados, propõe-se adotar abordagens distintas para os três eixos citados. Para o debate histórico provocado pelo documentário, eixo central da recepção da imprensa, propõe-se a abordagem de algumas reportagens publicadas, vistas como um todo e em partes. Propõe-se analisar de que forma o documentário foi destacado nas primeiras páginas de cadernos culturais e quais pontos foram colocados pelos autores dos textos jornalísticos. A forma como os textos foram apresentados e os espaços ocupados nos periódicos (cadernos culturais, suplemento, primeiras páginas) são informações importantes para se compreender a dimensão do apoio dado pela imprensa ao filme.

Para a análise das impressões sobre a representação positiva de Jango no documentário, a proposta é apresentar uma seleção de trechos de artigos, entrevistas e notas nos quais se manifestam memórias acerca da personalidade política de João Goulart e interpretá-los através de um diálogo com o artigo *João Goulart: entre a memória e a história*, de Marieta de Moraes Ferreira (2006), onde a historiadora expõe sínteses importantes sobre as memórias construídas sobre Jango.

Por último, ao propor o eixo cinema, propõe-se um debate a partir das críticas cinematográficas sobre o documentário.

4.2.1 *Jango: o debate sobre as memórias e a história recente do país*

A primeira grande matéria sobre a primeira exibição do documentário para convidados foi estampada na primeira página do *Caderno B* do *Jornal do Brasil* em 15 de fevereiro de 1984, como foi abordado no Capítulo 3, na seção que trata do veto da censura ao filme.

O direito ao conhecimento da história do país: esse foi o sentido geral da reportagem destinada a denunciar a censura política a *Jango*. A primeira página do *Caderno B* continha três textos – uma matéria, um artigo e uma crítica – cujos autores foram Susana Schild, o jornalista Villas Bôas-Corrêa e o crítico de cinema José Carlos Avellar, respectivamente.

O *Caderno B*, caderno cultural do *Jornal do Brasil*, constituía-se em um espaço tradicional de amplo prestígio na imprensa brasileira quando o assunto era a divulgação de um evento ou produto cultural. Criado no início dos anos 1960, como um dos resultados mais frutíferos da ampla e conhecida reforma gráfica e textual pela qual passou o *JB* nos anos 1950, o *Caderno B* foi o pioneiro dos cadernos culturais da imprensa brasileira.²⁵ Ainda que na efervescência cultural e artística dos anos 1960 outros jornais já tivessem voltado sua atenção para a necessidade de destinar um espaço destacado para a programação cultural em suas páginas, foi no *Jornal do Brasil* que vingou a ideia de um segundo caderno especialmente destinado, entre outros assuntos, à cobertura dos eventos artísticos da cidade do Rio de Janeiro (LIMA, 2006, p.75). Com editoria própria e um corpo de jornalistas e críticos que não apenas frequentava, mas também fazia parte da cena cultural carioca, o *B* logo se tornou referência quando o assunto era cinema, teatro, música, artes plásticas, literatura, etc. Segundo Patrícia Ferreira de Souza Lima (2006), com o desenvolvimento da indústria cultural no país e a instituição de cursos de graduação em jornalismo, nos anos 1970, o *staff* do *Caderno B* sofreu mudanças com a admissão de jornalistas formados em cursos universitários, uma exigência da lei, e com a circulação da informação passando a funcionar principalmente a partir

²⁵ Para a criação e trajetória do *Caderno B* ver: LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. P. 282.

de *press-releases*. Outros jornais de grande circulação se firmaram na imprensa brasileira, nessa época, como *O Globo* e *A Folha de S. Paulo*. Mesmo assim, o prestígio do caderno cultural do *JB*, enquanto espaço divulgador e crítico do que acontecia na cena artístico-cultural, permaneceu. Patrícia Ferreira de Souza Lima (2006, p.230) aponta que “se um filme, peça ou teatro era noticiado com destaque nas páginas do B, [isso] tinha influência considerável no sucesso do espetáculo. Se não saía no B, simplesmente não ‘acontecía’, para empregar uma expressão usual nesse contexto”.

Assim, o fato de *Jango* ganhar a primeira página desse caderno, num contexto de denúncia de censura política ao filme, representava uma grande visibilidade para o documentário. Os textos publicados nessa reportagem veicularam algumas visões que se tornaram norteadoras da recepção e que podem ser percebidas em textos publicados em outros periódicos posteriormente.

O texto de Suzana Schild, por exemplo, apresentou informações sobre a produção e a pesquisa para o documentário, além de algumas declarações do diretor. Seu teor foi exposto no capítulo 3, quando foi dado destaque à análise do processo de censura sofrido pelo documentário. Basicamente, Schild ressaltou o esforço de pesquisa, a quantidade de material fílmico analisado, o tamanho do copião, o financiamento ao filme, as pessoas entrevistadas, enfim, várias informações que depois seriam replicadas em outros artigos e matérias com alguns acréscimos e pequenas variações.

O artigo de Villas Bôas Corrêa, por sua vez, também pode ser lido como um texto difusor das principais ideias que girariam em torno da recepção da imprensa a *Jango* após o seu lançamento:

Não se trata apenas de um documentário sobre a vida de Jango e sua polêmica trajetória política, mas de um filme janguista e que levanta, com o impacto de um soco no estômago, o debate sobre uma revisão histórica certamente que prematura para o assentamento dos juízos finais, mas não para o começo ou recomeço de uma análise que reveja conceitos cunhados pela propaganda e deformados pela paixão (CORRÊA, *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1).

Duas ideias principais colocadas por Villas Bôas Correa em seu artigo e condensadas no trecho acima nortearam grande parte da recepção a *Jango* nos periódicos da grande imprensa. A primeira visão é a de que o filme é janguista, pois apresenta uma visão excessivamente positiva do personagem principal, o que deve ser visto com cautela. A segunda ideia é a de que o filme merece e precisa ser visto, porque apresenta um rico painel documental de um período da história que necessita ser alçado ao cenário público, instigando mais debates e discussões sobre os acontecimentos do passado recente brasileiro. Assim, *Jango* é visto pelo jornalista como instigante ponto de partida para um revisionismo histórico necessário sobre o golpe de 1964 à luz de uma também necessária revisão de “conceitos cunhados pela propaganda e deformados pela paixão”.²⁶

Villas Bôas Corrêa observou que o documentário de Tandler não representa a verdade (definitiva) sobre os fatos, mas sim a verdade do diretor que, em sua opinião, fez um ótimo trabalho de pesquisa, sobretudo imagética. O jornalista valorizou a “parcialidade” de Silvio Tandler. Para ele, se o diretor “não conseguiu e nem forçou uma imparcialidade impossível, o engajamento a uma posição deliberadamente assumida não chega a ser um defeito; antes é uma marca”. O reconhecimento de que *Jango* apresenta uma visão parcial dos fatos do ponto de vista político e/ou histórico se tornará recorrente na recepção. E Silvio Tandler, como veremos, responderá a essa crítica não negando, mas assumindo-a, pois a posição do diretor se apoiará na consciência de que *Jango* é um filme de autor. *Jango* representava a visão do cineasta sobre a história através do cinema.

Outro ponto levantado por Villas Bôas Corrêa, que pode ser considerado recorrente em diversos textos e que faz uma ponte com as críticas sobre *Os Anos JK*, diz respeito à raridade das imagens. A recepção da imprensa, em geral, aponta no sentido de que a compilação operada por Silvio Tandler e pelo montador (editor) Francisco Sérgio Moreira, tanto em *Jango* quanto em *Os Anos JK*, apresentou ao público, dos anos 1980, imagens raras, pouco vistas e inéditas. Não foram encontrados, nos textos jornalísticos sobre *Os Anos JK* e *Jango*, comentários sobre o uso de imagens já muito exploradas, muito veiculadas no passado e retratadas na

²⁶CORRÊA, Villas Bôas. Como Morreu a Democracia. *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1.

tela. Os filmes são formados por fragmentos de cinejornais e telejornais, ou seja, por imagens que provavelmente tiveram alguma circulação na época (anos 1960), mas que foram editadas de tal forma pelo diretor e pelo montador que, quando exibidas em 1984, foram vistas pelos jornalistas e críticos como raras e inéditas. Quem traduz, com precisão e sensibilidade, a impressão de ineditismo e raridade das imagens é o crítico de cinema José Carlos Avellar, que escreve na mesma primeira página do *Caderno B* que noticiou o veto da censura ao filme:

[...] e as imagens deste documentário [...] tocam na tela bem assim, como imagens jamais vistas anteriormente que o que se passou há apenas 20 anos tem sido apagado quase como se nunca tivesse existido. [...] É bem esta coisa apagada da memória que o filme procura reacender, de maneira simples, recompondo o acontecido, pensando um pouco no que provocou a derrubada de Jango, pensando um pouco no que a derrubada de Jango provocou. [...] quando mostra coisas já mais ou menos narradas e comentadas por escrito, essa coletânea de imagens organizadas por Silvio Tendler é apanhada pelo espectador como informação nova e quente, jamais vista antes (AVELLAR, *Jornal do Brasil*, 15 fev.1984).

José Carlos Avellar cita várias cenas sob o argumento de que mais forte que a informação apresentada é a “emoção que vem da imagem [...] Imagens que, quando *Jango* entrar em cartaz, o espectador irá pegar com a surpresa de quem vê algo jamais visto, descobrindo em cada canto da imagem um traço da História”, diz o crítico.²⁷ Entre as imagens selecionadas por Avellar em sua crítica estão “os rabiscos que se faziam no comecinho da década de 60 [...] uma frase rabiscada numas das colunas da Avenida Presidente Vargas e assinada pelo MAC, Movimento anti-Comunista: ‘Mantenha limpa a sua cidade, mate um comunista hoje’”.²⁸ O crítico cita também as seguintes imagens:

[...] um jovem que ninguém sabe quem é morto na avenida, durante uma passeata em 67 no Rio; as armas abandonadas pelos soldados enviados para prender os marinheiros; o rosto cansado de Jango já no exílio; a expressão às vezes tensa às vezes tranqüila das pessoas entrevistadas para ajudar a recompor o que aconteceu há apenas 20 anos e que agora renasce forte como coisa viva em imagens. (AVELLAR, *Jornal do Brasil*, 15 fev.1984).

As citações de imagens e sequências foram recorrentes na recepção. As frequentes descrições de imagens nos textos jornalísticos podem ser compreendidas de duas

²⁷ AVELLAR, José Carlos. Uma Memória visual. *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1.

²⁸ *Idem*.

maneiras: era um modo de aguçar a curiosidade dos leitores sobre o documentário e, por outro lado, refletia o impacto causado por *Jango* nos espectadores especializados. De modo específico, referências a imagens que remetem ao clima anticomunista dos anos 1960 serão tratadas por outros jornalistas de forma ligeira, mas um artigo da socióloga Maria Victória Benevides na *Folha de S. Paulo*, como veremos adiante, buscará destacar e discutir a questão de maneira mais aprofundada. Observa-se na recepção, em geral, dos periódicos analisados que o anticomunismo dos anos 1960 é visto, pelos espectadores dos anos 1980, como uma força de manipulação, usada para esconder os verdadeiros interesses, políticos ou econômicos, dos setores conservadores golpistas.

Na crítica de José Carlos Avellar temos outro ponto que se tornará recorrente na recepção, em geral: o valor histórico do documentário do ponto de vista do resgate das imagens do passado. Apesar do público especializado (críticos, jornalistas e intelectuais acadêmicos), dos anos 1980, não tomar o documentário *Jango* como uma verdade absoluta sobre os fatos narrados e, principalmente, sobre o personagem-título, foi recorrente na grande imprensa a valorização do filme como documento histórico, como um filme histórico de ótima qualidade porque revelador de uma história ocultada do país.

Embora a recepção tenha sido ampla e diversificada, as ideias apontadas nos referidos textos da primeira página do *Caderno B*, de alguma forma, marcaram a visão de outros autores sobre o documentário *Jango*.

4.2.1.1 Do espaço dedicado a *Jango* nos periódicos antes da estreia no circuito

Jango começou a aparecer bem antes da sua estreia no circuito comercial em março de 1984. Desde o início de 1983, começaram a aparecer algumas notas sobre o documentário nos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*. Em julho de 1983, em *O Globo*, vamos encontrar a primeira matéria mais extensa com a notícia de que o filme já estava pronto e seria lançado em setembro do mesmo ano.²⁹ É a primeira vez que o

²⁹ A matéria indica que o filme começa “com a eleição de João Goulart para a Assembléia Legislativa em 1946”. Como sabemos o documentário *Jango* se inicia com o cine jornal chinês da visita de

diretor fala na imprensa sobre o filme.

“Tenho a preocupação de não me limitar apenas à figura de Jango, mas falo de toda uma época. E procuro mostrar qual era o projeto político de Jango, de seu Governo, em que consistiam as tão faladas reformas. Presto ainda uma homenagem a ele, único Presidente da história brasileira que morreu no exílio e nunca foi reabilitado. [...] Coloco as limitações de Jango, os problemas de seu Governo, os impasses. Agora, o filme é carinhoso com ele, tem respeito por sua figura, sem cair no elogio fácil. Afinal de contas, Jango foi Presidente da República, tem de haver um resgate histórico de maneira que ele entre para a História do Brasil com seus aspectos bons e maus, estudado em toda a sua dimensão. [...] Em relação a ‘JK’, acho que ‘Jango’ tem uma linguagem mais madura, mais cinematográfica, é menos tese e mais cinema. [...] Procurei mostrar a evolução da política na América Latina, experiências como a do Chile de Allende, as tentativas de superação do populismo com a luta armada e o impasse posterior. Temos um material muito rico de documentação em todo o filme, mais ainda que em ‘JK’” (O GLOBO, 16 jul. 1983, p. 25).

A entrevista de Silvio Tendler, em julho de 1983, ocupou um terço de página, em coluna situada à esquerda, e foi ilustrada com uma fotografia familiar, utilizada no documentário, mostrando João Goulart, no exílio, ao lado dos filhos pequenos, Denize e João Vicente, cortando um bolo de aniversário.

Em setembro de 1983, o filme não foi lançado como havia sido noticiado por O Globo, mas a *Folha de S. Paulo* apresentou uma grande reportagem sobre o momento especial da produção artística brasileira voltada para representações com temas históricos e políticos. O jornalista Ruy Castro, autor de um dos textos que compunham a matéria, chamava a atenção do leitor para o fato de os produtores culturais estarem finalmente explorando o filão da “História do Brasil” em “filmes, peças, romances e programas de televisão” e citava muitos projetos em andamento.³⁰ Na primeira metade dos anos 1980, a memória política brasileira

Goulart à República Popular da China em 1961. O filme provavelmente não estava pronto e sabe-se que ele passou por um processo de finalização nos Estados Unidos. Segundo o diretor em entrevista à autora, o filme chegou dos EUA em janeiro de 1984.

³⁰ Os projetos artísticos mencionados por Ruy Castro foram: “Vargas”, peça de Dias Gomes e Ferreira Gullar, dirigida por Flávio Rangel, com música de Chico Buarque e Edu Lobo em vias de estrear; a peça “Mar de Lama”, também sobre o último governo de Getúlio Vargas, em fase de finalização de texto por seu autor, Oswaldo Mendes; o espetáculo teatral “‘Jango, Uma Tragedya em 3 atos’, a peça póstuma de Glauber Rocha dirigida por Luís Carlos Maciel com estréia prevista para março de 1984. No cinema, Castro ressaltou que o momento era de um “festival de presidentes”. Além do filme “Jânio a 24 Quadros” (Luís Alberto Pereira, 1982), sobre o ex-presidente Jânio Quadros, o jornalista anunciou o filme *Jango*, de Silvio Tendler, a ser lançado; citou também o filme sobre Teotônio Vilela, dirigido pelo cineasta Vladimir Carvalho, “em fase de montagem” e co-patrocinado pelo PMDB; falou do documentário “Frei Tito”, de Marlene França; e mencionou o livro *Viva o Povo Brasileiro*, de João

passou a ser tema recorrente em representações artísticas como filmes e peças teatrais. O clima de revisionismo histórico do passado político brasileiro através das artes estava em voga nesse período.

A *Folha de S. Paulo* foi pródiga na promoção de *Jango*. O tom dos textos era de exortação aos leitores para assistirem ao filme assim que ele entrasse em cartaz. A estreia de *Jango* no circuito comercial, na capital paulistana, foi tratada em clima de contagem regressiva, num claro intuito de aguçar as expectativas do público.

No dia 28 de fevereiro de 1984, o jornalista e crítico de cinema Sérgio Augusto, um dos que mais escreveram sobre o documentário, tendo inclusive assinado um texto no livro de publicação do roteiro/texto do filme, anunciava a estreia de *Jango* para o dia 15 de março. Provavelmente na mostra do MASP, a primeira apresentação aberta ao público, mas que aconteceu no dia 13 daquele mês. A ligação entre o lançamento e o aniversário da revolução estava presente no artigo:

“Jango” entra em cartaz no próximo dia 15. Vamos, pois comemorar o vigésimo aniversário dos idos de março de 1964 da maneira mais digna possível: revendo sua história de um ponto de vista sem compromissos com a visão dos golpistas. Dos golpistas que ainda vestem a camisa do regime e dos golpistas que se arrependeram no meio do caminho e vestiram a desconfortável camisa dos renegados. A censura é livre. Levem as crianças. Quanto mais cedo elas aprenderem o quanto fomos enganados, melhor (AUGUSTO, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 28 fev. 1984, p. 25).

Sérgio Augusto previa que o revisionismo do documentário iria incomodar mais aos “golpistas renegados” do que aos “golpistas empedernidos”:

Estes, como sói (sic) acontecer aos empedernidos, têm uma visão imutável, fechada, petrificada, da situação contra a qual cerraram fileiras, há 20 anos. Já os renegados tendem a resistir à evidência de que embarcaram numa canoa furada, que desde o início caíram como patinhos na esparrela anti-comunista do Ibad, Ipês e outras tinturarias cerebrais. Soberbos, não querem dar o braço a torcer. Acham que estavam tão certos em 1964 como estão hoje, combatendo um Frankenstein que já no ventre udenista era um

Ubaldo Ribeiro. Ruy Castro citou outras produções já prontas como: os filmes *Pra Frente Brasil* e *O Bom Burguês*; os livros *Samba-Enredo*, de Renato Pompeu e *Ópera de Sabão*, de Marcos Rey, que também “se passa na época do suicídio de Getúlio”. Outros projetos em fase de produção também foram mencionados: a peça *Quase 1984* de Fauzi Arap, que conta “a luta que os teatrólogos das gerações Arena/Oficina mantiveram, nos últimos 20 anos, tentando não enriquecer escrevendo para a televisão.” Ver: CASTRO, Ruy. Enfim o Brasil contempla seu rosto no espelho. *Folha de S. Paulo*, 11 set. Ilustrada., p. 57.

monstro (AUGUSTO, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 28 fev. 1984, p. 25).

Nota-se que a expressão “caíram como patinhos na esparrela anti-comunista do Ibad, Ipês e outras tinturarias cerebrais” indica a visão de que o anticomunismo dos anos 1960 foi uma armadilha, algo armado não apenas para convencer, mas para fazer uma lavagem cerebral, para manipular.

Outro aspecto da recepção presente em algumas matérias e críticas são as citações sobre a que públicos o documentário se destinava, ou ao efeito que o filme poderia produzir em determinados grupos de espectadores. Cinco grupos são identificados nos textos: os “golpistas empedernidos”, os quais não iriam mudar de ideia mesmo depois de assistir ao filme; os derrotados das esquerdas que poderiam ver na tela uma representação da sua tragédia; os “golpistas renegados” que apoiaram o golpe e mudaram de opinião ao longo dos anos, mas não “dão o braço a torcer” quanto a reconhecer que estavam equivocados em 1964; os “iludidos”, aqueles que embarcaram na canoa do golpe sem saber bem o que estavam defendendo, e seria a esses que o filme deveria servir para esclarecer sobre os eventos de 1964; e, por fim, as novas gerações que não tinham conhecimento dos fatos, pois não viveram os anos 1960 e não tiveram acesso à história do período devido à censura imposta pela ditadura.

No jornal *O Globo*, exceto pela entrevista de Silvio Tendler, em 16 de julho de 1983, abordada anteriormente, *Jango* não teve outro destaque antes da sua estreia nos cinemas cariocas. Apenas algumas pequenas notas foram dedicadas ao documentário sobre João Goulart, embora o diretor Silvio Tendler tenha ocupado as páginas do jornal devido à direção e ao lançamento do documentário sobre o quarteto humorístico *Os Trapalhões*, liderado por Renato Aragão, um dos programas de maior audiência da Rede Globo, à época.³¹

A revista *Veja*, além das notas e de uma matéria sobre a interdição de *Jango* pela

³¹ O documentário *O Mundo Mágico dos Trapalhões* estreou nas férias de julho de 1981 e alcançou um público de um milhão e oitocentos mil espectadores, número relativamente inferior aos números alcançados pelos filmes ficcionais produzidos e lançados pelo quarteto humorístico, que estavam entre as maiores bilheterias do cinema brasileiro nos anos 1970 e 1980. Seus filmes em geral alcançavam a marca de três a cinco milhões de espectadores.

Censura, e posteriormente de sua liberação, comentadas no Capítulo 2, não dedicou ao filme nenhuma matéria antes da estreia.

4.2.1.2 A grande estreia de *Jango*

Como dito no Capítulo 3, a data do 12º Festival de Cinema de Gramado, que tradicionalmente acontecia no final do mês de março, foi adiada para a segunda semana de abril, no ano de 1984. Isso fez com que *Jango* estreasse em salas do circuito comercial das capitais fluminense e paulista antes da sua exibição no Festival. A grande estreia quase simultânea no Rio de Janeiro e em São Paulo nos últimos dias do mês de março daquele ano foi relacionada ao aniversário de vinte anos da Revolução de 31 de março de 1964. Tanto o *Jornal do Brasil* quanto a *Folha de S. Paulo* exploraram esse gancho jornalístico, como veremos a seguir.

A estreia para o público carioca foi antecedida de uma pré-estreia para convidados, no dia 28 de março, no hotel Meridien, com direito a coquetel e confraternização ao final da sessão. Para noticiar o evento, o *Jornal do Brasil* publicou uma chamada de primeira página que dizia: “Jango, um filme dirigido por Silvio Tendler, começa a ser exibido a partir de hoje, véspera do vigésimo aniversário da Revolução de 1964” (*JORNAL DO BRASIL*, 30 mar. 1984).

No *Caderno B*, a cobertura da pré-estreia de *Jango* ocupou a primeira página do caderno cultural e foi dividida em quatro textos: o primeiro, assinado por Susana Schild, trazia as impressões e declarações da socióloga Aspásia Camargo sobre o filme e sobre o contexto histórico; o segundo, sem assinatura, versava sobre a pesquisa realizada para o filme; o terceiro, também não assinado, mostrava as impressões do general Antônio Carlos Muricy sobre o documentário; e o terceiro, do jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, dizia sobre a reação de Leonel Brizola ao filme. Acima da manchete intitulada “Jango”, um lide maior resumia a reportagem:

Hoje, véspera da data que marca os 20 anos da Revolução de 64, estreia no Rio o filme **Jango**, de Silvio Tendler, narrando a trajetória do Presidente João Goulart até a sua morte no exílio em 1976. O diretor admite tratar-se de um filme simpático a Jango enquanto a historiadora Aspásia Camargo alerta: “É um bom pretexto para os que não viveram a História passar a

conhecê-la, os vitoriosos reavaliando os fatos e os perdedores percebendo seus erros” (*JORNAL DO BRASIL*, 30 mar. 1984. Caderno B).

A matéria assinada por Susana Schild, “O País Reconciliado com sua Memória”, apresentou várias declarações da socióloga Aspásia Camargo que, à época, era coordenadora do Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV).

No centro da primeira página do *Caderno B*, emolduradas pelos quatro textos, foram publicadas quatro imagens de João Goulart. No alto, à direita da legenda, uma fotografia de Jango, de perfil, entre dois chefes militares. Na posição central da página, duas fotografias: à esquerda, uma foto de Jango no exílio, caçando; à direita, a fotografia do cartaz do filme. Abaixo, um fotograma do documentário mostrando João Goulart com autoridades soviéticas em sua visita à URSS.

Exceto pelo texto mais curto sobre a pesquisa realizada para o filme e sua produção, os outros três textos da reportagem seguiram um mesmo sentido: perscrutar as impressões dos espectadores: Aspásia Camargo, general Antônio Carlos Muricy e Leonel Brizola. Cada qual visto como espectador representativo dos seus pares: Aspásia Camargo representava a voz do saber acadêmico sobre o documentário *Jango*; o general Muricy, a visão de si próprio no filme e a ótica dos militares sobre a “revolução”; e Leonel Brizola representava além de si próprio no filme, a opinião das forças de esquerda representadas na tela. O posicionamento dos textos informa sobre o grau de importância dado às declarações dos espectadores escolhidos. Enquanto a visão de Aspásia Camargo foi publicada à esquerda, lugar de destaque, ocupando duas colunas, as declarações de Muricy e Brizola foram colocadas à direita da página, uma acima da outra, respectivamente. Duas forças políticas antagônicas mediadas pela visão não apenas da pesquisadora acadêmica, mas também do ponto de vista da memória da juventude politizada e engajada dos anos 1960 que viu, no golpe de 1964, o aborto dos ideais de toda uma geração.

Assim Suzana Schild inicia seu texto:

Em 31 de março de 1964, Aspásia Camargo, então estudante da Faculdade

de Filosofia, viu o prédio da UNE arder em chamas na Praia do Flamengo. Vinte anos depois, a mesma imagem aparece no filme **Jango**, e a historiadora reviveu a sensação de que 'naquele incêndio toda uma geração foi junta'. Aspásia Camargo assistiu comovida à trajetória de João Goulart nas telas, e é enfática quanto ao filme: "uma maravilha, a prova de que a realidade brasileira gera filmes bem melhores do que a ficção" (SCHILD, *Jornal do Brasil*, 30 mar. 1984. Caderno B). (grifo da autora).

Em suas declarações Aspásia Camargo observou que o documentário "transmite a emoção da história pela imagem", "e seu maior mérito é a reconciliação do país com sua memória". Aspásia Camargo se referiu a como determinados grupos de espectadores poderiam perceber o filme: "[...] os que não sabem, não viveram [os anos 1960], serão apresentados à História, os que não foram a favor poderão pensar de novo e ver que houve muita coisa boa. Os que foram a favor poderão constatar que se cometeram muitos erros" (SCHILD, *Jornal do Brasil*, 30 mar. 1984). Para Aspásia Camargo, segundo Susana Schild, "mais importante do que a queda de Jango" era o fato de o filme exprimir "um drama bem mais amplo: o fracasso da geração de 45". Tem-se aqui a visão de que *Jango*, o filme, vai além de Jango, o personagem. Para a socióloga, a tragédia expressa no documentário é "de toda uma geração" e o ex-presidente Jango "aparece como mero suporte, um pretexto bem escolhido" para narrar o drama de "uma geração que fracassou". Ela se refere a uma geração de políticos que, com o golpe de 1964, foi afastada dos círculos de participação e decisão no poder político. Aspásia Camargo declarou:

"O suicídio de Getúlio pode ter significado derrotas e perdas, mas permitiu a uma geração muito tempo de participação e decisão no poder. Enquanto isso, nomes importantes da geração de 45 – como o próprio Jango, Afonso Arinos, Milton Campos, Brizola, Tancredo Neves, Celso Furtado, João Agripino, entre tantos outros, não tiveram essa oportunidade. Alguns só voltaram quando a História pegou o gancho onde ele foi rompido" (CAMARGO *apud* SCHILD, *Jornal do Brasil*, 30 mar. 1984. Caderno B, p.1).

Se o documentário *Jango* não consegue "explicar a fundo as discussões políticas" do período abordado na tela, na opinião de Aspásia Camargo, por outro lado, ele "dá algumas sugestões":

[...] "mostra, por exemplo, que Jango empunhou a bandeira de Getúlio de 1950, e não de 30 ou 37 – ou seja, ele empreendeu a bandeira das reformas. O grande desafio da geração de 45 foi justamente a tentativa de conciliar os ideais da reforma social de 30 com a democracia. E com a queda de Jango – representante desse impasse – tanto se perdeu a democracia como ideologia, como a bandeira das reformas" (CAMARGO

apud SCHILD, *Jornal do Brasil*, 30 mar. 1984. Caderno B, p.1).

Aspásia classificou *Jango* como “uma maravilha” e um filme “muito comovente”, pois mostra “o drama de uma geração que acreditava em um Brasil desenvolvido, com uma estrutura social mais justa, com participação social maior, e que fracassou”. A socióloga teceu considerações sobre o sistema político brasileiro, apontando o conservadorismo como uma de suas características principais, especialmente em relação às questões agrárias.

“O país tem um nível de concentração de propriedade que é dos mais altos do mundo – se não for o mais alto – e uma concentração de rendas altíssima também. Há setores oficiais com 75 diferenças salariais – um exagero para o alto e para baixo, situação que o sistema de 64 agravou. E para discutir esses aspectos, o filme *Jango* é um bom ponto de partida, visivelmente simpático a ele, partidário das reformas, crítico em relação ao que veio depois, que é de um modo geral o ponto-de-vista dos intelectuais” (CAMARGO *apud* SCHILD, *Jornal do Brasil*, 30 mar. 1984. Caderno B).

O documentário de Tandler é visto como “ponto de partida” para a ampliação do debate sobre a herança do regime militar. Segundo a jornalista Suzana Schild, para Aspásia Camargo o valor do filme está na “recuperação da memória de um período varrido da História” e, principalmente, da recuperação da memória dos “perdedores”.

“E para os vitoriosos de 1964 o filme é uma boa possibilidade de se pensar o preço que se pagou por esses fracassos: engordar o bolo para dividi-lo no ano 2000 e com quem: desempregados, assaltantes, uma nação de famintos, desnutridos e pigmeus por falta de proteína no Nordeste” (CAMARGO *apud* SCHILD, *Jornal do Brasil*, 30 mar. 1984. Caderno B).

Ao se rever essa reportagem, é possível perceber nas falas de Aspásia Camargo certo tom de melancolia em relação à perda do projeto de reformas sociais que representava os ideais de toda uma geração e propunha construir um país com estrutura social mais justa. Percebe-se nos textos publicados na imprensa que o olhar dos espectadores vinculados às forças políticas de esquerda é pesaroso em relação ao projeto de nação estampado no documentário e perdido com o golpe de 1964.

Na mesma reportagem, por outro lado, as declarações do general Antônio Carlos Muricy sobre o documentário *Jango* demonstraram um tom triunfante. A julgar pela

matéria publicada na primeira página do *Caderno B*, o general saiu satisfeitiíssimo da sessão de pré-estreia. Ele considerou o filme “muito bem feito” e afirmou que só não dizia que era “o melhor documentário que já foi feito”, porque não era conhecedor do assunto. Declarou que *Jango* tocava “nos pontos essenciais que levaram o Brasil à Revolução de 64”, e que o filme apresentava “todas as justificativas” para os militares fazerem o que fizeram. Assim disse o General:

“Não importa que o filme seja simpático a Jango, importa que ele seja veraz. Nós não tínhamos nada pessoalmente contra Jango. O nosso negócio era o Brasil, e o Jango por acaso estava na presidência. Era um homem bonachão, simples, mas na situação em que estava não adiantava... Evidentemente, não fez um bom governo. Senão, não teríamos colocado ele abaixo. O filme de Silvio Tendler apresenta todas as justificativas para nós fazermos o que fizemos. Está lá o esfacelamento de uma força, a CGT, a anarquia. O filme é muito bem concatenado, contando a história de uma maneira expressiva e sem cansaço” (JORNAL DO BRASIL, 30 mar. 1984. Caderno B).

Entre cenas marcantes, o general Muricy destacou as “novidades absolutas” das sequências das viagens “de Goulart à Rússia e à China”. Sobre a exposição de sua própria figura no documentário, o general confessou que ficou receoso, pois não sabia qual seria o resultado final, já que Silvio Tendler nutria simpatia por Jango. Após ver o filme, o general Muricy concluiu que Tendler “colocou as coisas de um modo certo, embora nem sempre tenha colocado todas as verdades dos fatos”, e citou alguns pontos dos quais discordava do diretor:

“Ele deixou de fora, por exemplo, o Hércules Correia cochichando no ouvido do Jango, em pleno Comício da Central, o que ele deveria dizer à massa. Essa dominação do Jango pela esquerda, que foi mostrada na época, até na televisão, o Silvio não colocou porque pegaria mal pro Jango. Mais a operação Brother Sam não existiu, não houve ajuda americana aos militares de 64. O meu depoimento foi bem aproveitado e eu o repetiria, só que fazendo menos caretas, sou muito careteiro. Acho que o filme vai ser um sucesso. Tem coisas que não têm nada a ver com o Jango, como as cenas do Che Guevara, do Allende. Mas dei boas risadas. Como naquela cena em que o locutor diz que os estudantes foram espancados pela polícia enquanto na tela está sendo mostrado justamente o contrário: aparece um policial sendo apedrejado por um estudante. Mas o filme é bom, sem dúvida” (JORNAL DO BRASIL, 30 mar.1984. Caderno B).

O tom triunfante e satisfeito das declarações do general Antônio Carlos Muricy sobre o documentário mostra que as previsões de Sérgio Augusto sobre a reação dos “golpistas empedernidos” estavam certas: o filme não iria fazê-los mudar de ideia

quanto ao apoio dado à deposição de Goulart da presidência da República. O General não saiu indignado do cinema. Ele gostou do que viu. As declarações do general Muricy são um forte indício de que Silvio Tendler não suprimiu trechos do depoimento concedido por Muricy para o filme. A condição imposta pelo General para participar do documentário foi a de que o diretor não poderia recortar a sua fala e que ela deveria ser incorporada ao documentário *in totum*.

A reação de Leonel Brizola à exibição do documentário *Jango* foi narrada pelo jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, do *Jornal do Brasil*, com detalhes curiosos e alfinetadas políticas:

O socialismo moreno adora um **suspense** enigmático. Encerrada a projeção do documentário **Jango**, quarta-feira, no Hotel Meridien, a única pessoa, na platéia de 100 convidados do Governo estadual, que não aplaudia era o Governador Leonel Brizola. Todos olhavam para ele, ligeiramente aflitos, achando que ia se repetir o comportamento da peça **Vargas**, quando Brizola só faltou vaiar, aborrecido com o que chamou de “deturpação histórica”.

Dessa vez o governador mexia no bolso, olhava para os lados, para a tela – e nada. Pacientemente esperou o fim dos aplausos. Só então, no meio do silêncio completo, Brizola começou a bater uma mão na outra. Sorridente, subitamente entusiasmado, ordenou:

_ Muito bem, vamos outra _ e liderou uma segunda sessão de aplausos, seguido de secretários, assessores, artistas, psicanalistas, simpatizantes em geral, todos aliviados com o fim do **suspense**.

O filme já havia sido mostrado para diversos outros grupos, e um dos momentos de maior sucesso, uma explosão de gargalhadas debochadas, é quando na tela aparece o próprio Brizola sugerindo a Jango que lhe desse o Ministério da Justiça. Na platéia de quarta-feira ninguém riu do oportunismo de Brizola. (SANTOS, *Jornal do Brasil*, 30 mar. 1984. Caderno B). (Grifos do jornalista).

Segundo o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, no coquetel que se seguiu à exibição de *Jango*, “o astral era realmente bom” e “os elogios foram fartos”. O Governador Brizola também elogiou o filme, dizendo que ele faz “uma síntese equilibrada e perfeita daquele período” apesar de “algumas omissões”, que preferiu não detalhar. Leonel Brizola reconheceu a importância da participação do General Antônio Carlos Muricy: “O depoimento dele é de bom nível, é a verdade deles, mas foi digno em aparecer”, e apontou, em sua opinião, o mérito principal do filme: “o importante é que a memória nacional sai enriquecida”. E afirmou também: “Temos que examinar o filme e tirar dele as lições de nossos erros e acertos” (SANTOS, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 mar. 1984, p.1).

A declaração de Leonel Brizola de que o filme pode servir para uma reflexão sobre os “erros e acertos” dos anos 1960 é um dos pontos recorrentes percebidos na recepção em geral. Aspásia Camargo também se referiu a esse ponto: com o filme, os perdedores poderiam avaliar seus erros. Curiosamente, se o documentário *Jango* foi e ainda hoje é criticado por não apresentar a crítica da radicalização das esquerdas no período pré-golpe, é interessante notar que na fala de alguns expoentes dessa esquerda, que expressaram suas opiniões nos jornais, aparecem menções ao cultivo de um olhar que procure fazer o exame dos “erros e acertos” do passado. Apesar do documentário não ter criticado as esquerdas, espectadores de esquerda levantaram, na imprensa, a necessidade de uma autocrítica.

Apesar da proposta de autocrítica, na saída o governador do Rio de Janeiro se dirigiu ao jornalista Maurício Dias, autor do texto do filme, e fez uma observação:

Disse que não tinha qualquer responsabilidade no famoso **slogan** “cunhado não é parente, Brizola para Presidente”, como está no filme.

“_ Aquilo era coisa da direita para me incompatibilizar com Jango, foi descuido teu” – reparou.

Maurício não concorda, mas não discutiu – e acabou sendo saudado com uma inesperada reverência do governador, que se curvou agradecido pelo filme (SANTOS, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 mar. 1984.).(Grifo do jornalista).

E o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos concluiu: “Dessa vez o socialismo moreno olhou seu rosto antigo e achou que o artista tinha sido justo em mostrá-lo tão bonito” (*Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 mar. 1984, p.1).

A expressão “socialismo moreno” fora lançada por Darcy Ribeiro durante as eleições de 1982 para o governo do Rio de Janeiro, quando era o candidato a vice-governador na chapa encabeçada por Leonel Brizola. De acordo com Sento-Sé (2004, p. 56), a expressão tornou-se uma marca bem sucedida da campanha vitoriosa e era entendida como “o caminho brasileiro para a fundação de uma ordem política socialista no Brasil”.

O colunista social Zózimo Barroso do Amaral, do *Jornal do Brasil*, também abordou a sessão de pré-estreia de *Jango* em sua coluna. O colunista disse que, após a sessão, as maiores críticas ao documentário mencionaram o “seu excessivo

engajamento”, pois isso interferia “na força da obra como documento histórico.” Para exemplificar, Zózimo criticou a rapidez com que Silvio Tendler aborda, no filme, o encontro de João Goulart com Carlos Lacerda para a formação da Frente Ampla, e que o momento, apesar de breve, foi suficiente “para arrancar exclamações de perplexidade da platéia”. O encontro de Carlos Lacerda com o ex-presidente Jango, no exílio, mereceu à época, nos anos 1960, segundo o colunista, “comentários irados e candentes de Brizola”, e Tendler, em nenhum momento, os mencionou no documentário (ZÓZIMO. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 abr. 1984).

Para Zózimo, a “observação mais sábia feita em seguida à *preview* de *Jango* foi do Secretário de Governo [do estado do Rio de Janeiro], Cibilis Viana”, que declarou ao colunista que o “filme deveria ser mostrado umas 100 vezes para o Lula e todo mundo que passa 24 horas do dia falando em comício” (ZÓZIMO, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 abr. 1984).

Segundo o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, após a sessão, Leonel Brizola solicitou a Silvio Tendler que exibisse o documentário para “Franco Montoro, Lula, Tancredo Neves e outros líderes políticos e sindicais”, antes do comício pró-diretas que seria realizado no dia 10 de abril na Cinelândia, centro da capital fluminense. O governador não explicou suas razões para tal pedido, mas, segundo o jornalista, Silvio Tendler

[...] ficou impressionado com as repetidas vezes que Brizola lhe falou das radicalizações de março de 64, em tom de autocrítica. “Acho que ele quer passar o filme para os políticos a fim de que não se repita o radicalismo do comício de 13 de março na Central, pelas reformas de base”, acredita Silvio (SANTOS, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 mar. 1984).

No dia 30 de março, dia da estreia carioca para o público pagante, *Jango* mereceu boa parte da primeira página do caderno cultural *Fim de Semana* de *O Globo*. O crítico de cinema Ely Azeredo foi o responsável por toda a reportagem que incluiu uma matéria e uma crítica. A manchete da página também aproveitou o gancho jornalístico com os vinte anos do golpe de 1964, mas de forma discreta: “Vinte anos depois, a presença de Jango”.

Ely Azeredo ressaltou que o novo documentário de Silvio Tendler prometia “mais sucesso que o aplaudido ‘Os anos JK’”; que o filme havia conquistado “boa receptividade nas exibições para convidados”; e que era um “filme de maior elaboração e acabamento técnico”. Sem mencionar a campanha das Diretas, o crítico de cinema comentou que a promessa de sucesso de *Jango* era favorecida por um “clima político, hoje, muito mais quente que há quatro anos, quando surgiu ‘Os anos JK’”. Para Azeredo, o filme era a prova de que “a abertura beneficiou amplamente o cinema de temática política” (AZEREDO, *O Globo*, 30 mar. 1984, p. 31).

Ely Azeredo afirmou que o filme de Jorge Ileli, *O mundo em que Getúlio viveu*, produzido na década de 1960, mas somente “desvendado para o público” em 1976, foi o filme gatilho que estimulou a realização de filmes do gênero documentário histórico que, naquele momento, se constituía num “dos filões mais importantes da produção brasileira, abrangendo, entre outros, o ‘Getúlio’, de Ana Carolina, ‘Revolução de 30’, de Silvio Back, e um bom número de curtas e médias-metragens”.³² É necessário esclarecer que o filme de Jorge Ileli, produzido em 1963-64, foi censurado pelo regime militar e liberado apenas em 1976. O crítico aproveitou para denunciar a precariedade da “conservação de fitas cinematográficas” no Brasil e valorizou o esforço de pesquisa dos cineastas que se dedicavam a fazer filmes utilizando “material de arquivo” (*O GLOBO*, 30 mar. 1984, p. 31).

Após descrever os caminhos do processo de pesquisa e os acervos de imagens consultados pelo diretor de *Jango*, Ely Azeredo concluiu: “O resultado final em tela, com 117 minutos, exige e conquista extrema atenção do espectador: a massa de informações visuais e orais provavelmente não tem precedentes no cinema brasileiro” (*O GLOBO*, 30 mar. 1984, p. 31).

No restante da matéria, Ely Azeredo explorou os depoimentos do “elenco” entrevistado para o documentário. Além de listar os principais nomes das

³² AZEREDO, Ely. Vinte anos depois, a presença de Jango. *O Globo*, 30 mar. 1984. Fim de Semana. Matutina, p. 31.

personalidades políticas que aparecem no filme, Azeredo comentou momentos de alguns depoimentos, referentes ao golpe de 1964, com o objetivo de antecipar cenas para os leitores do jornal. Ele destacou, por exemplo, o depoimento de Afonso Arinos de Melo Franco quando se referiu ao convite do então governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, “para ser um dos ‘três secretários sem pasta’, com vistas à hipótese de instalar-se um governo revolucionário em Belo Horizonte como decorrência de uma ação anti-Jango.” Sobre o General Antônio Carlos Muricy, disse que ele “não poupa detalhes sobre a larga antecedência dos preparativos para a ação final”. Falou que “Gregório Bezerra, falecido ano passado, diz que os militantes do PCB encontraram mais liberdade para agir no campo e nos sindicatos quando Jango governava”. E que “Leonel Brizola é protagonista de um dos momentos mais insólitos: a tranquila afirmação de que sugeriu ao Presidente – já no Rio Grande do Sul – que se retirasse para o interior do Estado e o nomeasse Ministro da Justiça” (AZEREDO, *O Globo*, 30 mar. 1984, p. 31).

Em sua crítica, uma das mais importantes escritas à época, Ely Azeredo discutiu a tradição do documentário a qual o filme de Silvio Tendler pertence, em sua opinião. Essa crítica será abordada na terceira seção deste capítulo. É interessante pontuar que, ao final do texto, o tradicional Bonequinho de *O Globo*, criado pelo próprio Ely Azeredo, e que simboliza as cotações dadas aos filmes pelos críticos de cinema do jornal, aplaude sentado o documentário sobre Goulart. Uma cotação abaixo da mais alta, em que o Bonequinho aplaude de pé.

A revista *Veja* também noticiou a estreia de *Jango*. Em matéria não assinada de duas páginas, no dia 28 de março de 1984, localizada na seção Cinema, a revista disse tratar-se “de um filme destinado a causar impacto.” O título e o subtítulo seguiram a mesma linha de *O Globo*: “COM todo o impacto – Em Jango, Silvio Tendler dá um retrato emocionado do presidente derrubado há vinte anos”. A efeméride 1964-1984 era lembrada, mas sem ser associada a um aniversário às avessas da Revolução de 31 de março, como fizeram a *Folha* e o *JB*.

Ilustrada com seis fotografias, todas elas trazendo imagens de João Goulart, a matéria da *Veja* manteve o foco no personagem, nas declarações de Silvio Tendler,

nas imagens recuperadas e na carga emocional do filme.

Em uma de suas declarações, Silvio Tendler fez uma ponte do filme com as Diretas Já. Após contar que, em 1964, ele havia presenciado as comemorações da deposição do presidente João Goulart nas ruas de Copacabana, o cineasta disse à revista: “Vinte anos depois, as passeatas estão de novo nas ruas, agora para pedir eleições diretas e acelerar o crepúsculo do regime instalado em 1964” (*VEJA*, 28 mar. 1984. Cinema, p. 113-114).

Para *Veja*, o cineasta havia se tornado um especialista “em cavoucar a história recente do país” e o seu trabalho em *Jango* se colocava “mais vigoroso e mais provocante” do que com *Os Anos JK*, pois o documentário sobre Goulart era “um filme melhor [...] porque é mais rico seu trabalho de pesquisa, e muito mais intensa a força de suas imagens”. Segundo a revista, “Tendler [...] deu uma nova dimensão ao documentário brasileiro”, pois “o gênero deixou de ser uma sucessão de imagens velhas, para se transformar em algo vivo, polêmico e atuante” (*VEJA*, 28 mar. 1984. Cinema, p. 113-114).

Veja classificou *Jango* como “um retrato lancinante dos traumas e da tragédia brasileira dos últimos 30 anos”, e que seria impossível aos espectadores assisti-lo com indiferença, independentemente da opinião que cada um tivesse “a respeito da tumultuada trajetória de João Goulart” e, também, “da tendência política”.³³ E o motivo para a impossibilidade de se manter indiferente ao filme era a emoção que o diretor imprimiu à narrativa. *Jango* estava destinado a causar “impacto”, segundo a revista, não apenas porque os episódios históricos narrados eram “agudos e controversos”, mas porque Silvio Tendler “não hesitou em ir fundo na corda emocional”. O filme, segundo *Veja*, desejava captar a atenção dos espectadores “mais pelo coração do que pelo raciocínio”. E, nesse sentido, a emoção era a força e a fraqueza do documentário:

Sua força porque é o que captura e arrebatava o espectador. Sua fraqueza porque é aí que o cineasta abre o flanco para a acusação que certamente

³³ COM todo o impacto – Em *Jango*, Silvio Tendler dá um retrato emocionado do presidente derrubado há vinte anos. *VEJA*, 28 mar. 1984. Caderno Cinema, p. 113-114.

mais receberá – a de ter sido parcial. Tandler é parcial mesmo, no sentido de que apresenta Goulart sempre sob uma luz favorável, e não faz referências maiores a aspectos como a desordem administrativa de seu governo – mas o cineasta não se incomoda com isso. “Na medida em que via o material que pesquisava, mais eu simpatizava com Jango”, conta (VEJA, 28 mar. 1984, Cinema, p. 113-114).

Aqui, mais uma vez, temos a crítica à parcialidade do diretor ao tratar da trajetória do ex-presidente deposto “sempre sob uma luz favorável”. A frequência da insistência nesse aspecto permeou grande parte da recepção nos periódicos analisados. O “janguismo” do filme incomodou, mas não ao ponto de comprometer o valor histórico de *Jango*, não ao ponto de invalidar a narrativa audiovisual de Silvio Tandler sobre o golpe de 1964. Uma visão dicotômica que elogiava o documentário, mas criticava o seu “janguismo” pautou a maior parte da recepção, especialmente na revista *Veja*. Como veremos na segunda seção deste capítulo, na entrevista concedida por Silvio Tandler à jornalista Lúcia Rito para as páginas amarelas do periódico, o questionamento sobre os porquês de o cineasta não ter mostrado no filme as críticas que eram feitas a João Goulart nos anos 1960 deram o tom da conversa.

Na matéria sobre o lançamento de *Jango*, antecipando o tom da entrevista que seria publicada dias depois, a *Veja* insistiu nas questões que não foram abordadas pelo diretor em relação a Goulart, mas concedeu direito de resposta a Tandler:

[...] *Jango* evita entrar em temas mais espinhosos. [...] questões como a da fortuna pessoal de Goulart – um advogado e filho de proprietários de terra que multiplicou várias vezes o seu patrimônio depois que entrou na política. “As denúncias de corrupção e o caos social foram meros pretextos para o golpe de 1964, e por isso decidi não abordá-los no meu filme”, justifica Tandler (VEJA, 28 mar. 1984, Cinema, p. 113-114).

Sobre a representação do presidente João Goulart no documentário, a revista se posicionou da seguinte forma:

O Jango de Tandler não é nem o arquiteto de uma quimérica “república sindicalista” nem o brinquedo nas mãos de comunistas. Ele aparece como um herói trágico, moído pelas engrenagens da história, mostradas no filme em todo o esplendor de sua excitação e seu radicalismo (VEJA, 28 mar. 1984, Cinema, p. 113-114).

Quem mói o herói são as “engrenagens da história”. A história torna-se entidade. A matéria da *Veja* não comentou sobre a responsabilidade dos “vilões” do

documentário no desenrolar dos acontecimentos. A história era a responsável pelo golpe. A revista disse que Jango foi “um presidente que morreu vilipendiado pelos inimigos e esquecido pelos antigos aliados, tragado pelo redemoinho que marcou sua passagem pelo poder” (VEJA, 28 mar. 1984. Cinema, p. 113-114).

A revista foi responsável por uma das matérias que mais se dedicaram a esmiuçar a procedência das imagens e a descrevê-las para os leitores no momento do lançamento do filme. As informações levantadas nessa matéria foram tratadas no Capítulo 3, quando se buscou apresentar um panorama da pesquisa imagética para o documentário. Tanto no texto publicado no momento da estreia de *Jango* no circuito exibidor quanto na entrevista das páginas amarelas concedida por Silvio Tendler, alguns dias depois, a revista semanal, como se verá adiante, manteve um foco na tentativa de desconstrução da representação de João Goulart no documentário. Mas elogiou o filme e seu diretor.

4.2.1.3 A grande estreia em São Paulo e a apropriação de *Jango* como “o filme das diretas”

Na capital paulista, *Jango* fez a sua pré-estreia no dia 26 de março, no cinema Metrôpole, com a presença de Almino Afonso, ex-ministro do Trabalho do governo João Goulart e ex-líder da bancada do PTB na Câmara Federal. Segundo a nota da *Folha de S. Paulo*, Almino Afonso faria uma “apresentação do filme ao público, dando testemunho da luta que se travou nesse período em torno das reformas de base”.³⁴ No dia 25 de março, um anúncio de *Jango* foi estampado na sessão *Acontece*, com o *slogan*: “um filme tão forte quanto a realidade”.

Sobre a sessão de pré-estreia em São Paulo, o ensaísta e poeta Décio Pignatari revela um pouco sobre quem eram os espectadores, sobre algumas reações da plateia e sobre suas próprias impressões:

Foi melancolicamente emocionante o espetáculo de pré-estréia do filme documentário “Jango”, de Silvio Tendler, há poucos dias. Tanto na tela,

³⁴ MIRANDA, Tavares de. *Jango*. *Folha de S. Paulo*. 25 mar. 1984. Caderno *Acontece* Ilustrada, p. 66.

como na platéia, estavam os perdedores, os vencidos, os derrotados. [...] Apupava-se, ovacionava-se, como num jogo de futebol. [...] os “psius”, porém foram aumentando, e a proustiana assistência de velhos sindicalistas, líderes de classe, professores, estudantes, artistas, fotógrafos, cineastas, jornalistas, foi caindo na real da história, foi descobrindo, brechtianamente, que duas décadas se haviam passado! Restou, no entanto, o amargo consolo de constatar que os vencedores de outrora também já não podem assumir, hoje, o mais leve ar triunfante (PIGNATARI, *Folha de S. Paulo*, 30 mar. 1984. Ilustrada, p. 42).

O fato de *Jango* ter estreado no circuito comercial da capital paulista dias antes que no Rio de Janeiro, cidade natal do diretor e palco de boa parte dos acontecimentos narrados no filme, é mais um indício do envolvimento da *Folha de S. Paulo* na promoção do documentário e na apropriação deste para fomentar o apoio à campanha das Diretas Já. No dia 26 de março, data da pré-estreia, uma nota não assinada, publicada no caderno cultural *Ilustrada* trazia o título: “‘Jango’, filme das diretas”. Em entrevista à autora, o diretor Silvio Tendler contou que foi o crítico de cinema Leon Cakoff o responsável por essa apropriação. A nota dizia:

“Jango”, uma corajosa produção independente de Silvio Tendler, é o lançamento que ofusca o movimento cinematográfico da temporada. Curiosamente a sua emocionante revisão histórica sobre os passados vinte anos coincide agora com o sentimento popular que a todos mobiliza. E se faltava um filme para também justificar esta mobilização, “Jango” é o filme das diretas. Suas imagens, a serena sobreposição dos fatos, os tristes argumentos da ardilosa maquinação golpista de 64, os seus executores, a música de Wagner Tiso e Milton Nascimento (“Coração de “Estudante”) põem a ridículo qualquer argumentação continuísta (*FOLHA DE S. PAULO*, 26 mar. 1984. Ilustrada, p. 28).

Esta foi a primeira vez que o documentário foi chamado de “o filme das diretas” na imprensa. Naquele momento, no final do mês de março, manifestações pró-diretas de toda ordem (passeatas, seminários, comícios etc.) se avolumavam em diversas partes do país. Os grandes comícios de Curitiba, São Paulo e Belo Horizonte tinham surpreendido os organizadores quanto ao número de participantes. E novos comícios estavam sendo agendados.

No dia 27 de março, *Jango* teve uma chamada na primeira página da *Folha de S. Paulo* com o título “Após 20 anos, são maiores os desequilíbrios”. A pequena chamada anunciava a estreia na sala Oscar Niemeyer, no Cine Belas Artes, em São Paulo, onde o filme faria sua carreira comercial.

No caderno cultural *Ilustrada*, *Jango* ocupou a primeira página com três textos

posicionados abaixo de uma grande foto de João Goulart em um pequeno bote inflável, de costas, remando em um lago tranquilo - uma foto do exílio que transmitia o sentimento de solidão. Abaixo da imagem, o primeiro texto, mais extenso, era assinado pelo jornalista Sérgio Augusto, que já havia escrito sobre o documentário em várias ocasiões desde sua breve interdição pela Censura. Os outros dois textos, situados abaixo do primeiro, vinham assinados pelo crítico de cinema Leon Cakoff. A manchete da reportagem confirmava o trabalho de divulgação que alguns veículos da grande imprensa, especialmente a *Folha*, vinham fazendo em relação ao documentário há meses e dizia: “‘Jango’ já estréia com fama”.

O lide do artigo de Sérgio Augusto pode ser interpretado como uma provocação à ditadura:

Todos os anos, nesta época, a paciência nacional é azucrinada pela televisão com filmecos de propaganda oficial em louvor ao golpe militar de 1964, que realemam sempre a mesma cantilena sobre o caos e a anarquia reinantes no “ancien régime”. Quando João Goulart foi derrubado, sob a alegação de que planejava implantar uma ditadura no País, nossa dívida externa era de US\$ 3 bilhões e a tão falada “espiral inflacionária” não ia além dos 80%. Se você também não gostou do que veio depois, uma ditadura de fato (que já dura vinte anos e pretende ficar mais seis), uma dívida externa de US\$ 100 bilhões, uma inflação recorde de 200% e o mais profundo mar de lama da República – desligue a televisão e vá ao cinema. (AUGUSTO, *Folha de S. Paulo*, 27 mar. 1984, ilustrada, p. 29).

Sérgio Augusto informava que o filme era “sobre a ascensão e a queda de João Goulart” e que o público deveria se preparar “para 117 minutos de emoção e impecável reconstituição histórica”.³⁵ Informava também sobre as estreias de *Jango* que aconteceriam em outras capitais e cidades brasileiras nas próximas semanas: Rio de Janeiro, Campinas, Belo Horizonte, São Borja, Porto Alegre, Brasília e Gramado. E torcia para que, em Brasília, a estreia se desse antes da votação da emenda constitucional Dante de Oliveira. O artigo falava das “inúmeras sessões privadas” que o filme teve e do arrebatamento do público de matizes ideológicos distintos. Entre os espectadores que aprovaram o filme estavam: Almino Afonso e correligionários; os historiadores Hélio Silva e Paulo Sérgio Pinheiro; Severo Gomes, senador pelo PDS e partícipe do golpe de 1964; e um jovem anônimo de 22 anos que agradeceu ao cineasta Silvio Tendler, em nome de sua geração, pelo

³⁵ AUGUSTO, Sérgio. “Jango” já estréia com fama. *Folha de S. Paulo*, 27 mar. 1984. Ilustrada, p. 29.

documentário lhe revelar outra história.

Sérgio Augusto contou que Silvio Tendler teve a ideia de realizar um filme sobre Jango na viagem a bordo do navio cargueiro que o trouxe ao Brasil depois de viver na França por quatro anos. Augusto escreveu: “Se [Tendler] exumou primeiro a trajetória de Juscelino foi porque relembrar a de Jango parecia impossível, naquele tempo. Valeu a pena esperar pelo fim do AI-5” (FOLHA DE S. PAULO, 27 mar. 1984. Ilustrada, p. 29).

O artigo apresentava dados da produção: que o filme levou dois anos e três meses para ficar pronto; que custou 30 milhões de cruzeiros; que o percentual de renda de Silvio Tendler seria de 14%; etc., e tocava num dos pontos mais recorrentes da recepção pela imprensa: o fascínio e a curiosidade pelas imagens selecionadas por Silvio Tendler e pelo montador Francisco Sérgio Moreira. Como mencionado no Capítulo 3, as imagens foram as estrelas do documentário. O jornalista ressaltou como “tesouros iconográficos”: o filme de propaganda do IPÊS; os cinejornais das viagens de João Goulart à China e à URSS; as imagens “da morte de Che Guevara”; as sequências “da famosa passeata dos 100 mil, no Centro do Rio, em 1968”; as cenas “da repressão policial, também do final dos anos 60”; e as imagens “das últimas horas de Jango no Brasil, registradas pelo cinegrafista Odilon Lopes” (FOLHA DE S. PAULO, 27 mar. 1984. Ilustrada, p. 29).

Sérgio Augusto considerou espantosa “a recusa de Miguel Arraes” de participar do documentário, que alegou ser “cedo ainda para se fazer história”. Falou também das sondagens do diretor junto aos generais Golbery do Couto e Silva e Ernesto Geisel para que ambos dessem seus depoimentos para o documentário, mas que não obtiveram sucesso.

Situado abaixo da matéria de Sérgio Augusto, o primeiro texto do crítico Leon Cakoff noticiou os filmes concorrentes que seriam exibidos no Festival de Cinema de Gramado naquele ano. Cakoff mencionou a mudança da data do Festival, do final de março para a segunda semana de abril, revelando boatos sobre os motivos que teriam levado a coordenação do evento àquela decisão. Para alguns, segundo

Cakoff, a mudança da data fora determinada devido ao temor dos organizadores “de não coincidir à quase certa premiação de ‘Jango’ [...] com o aniversário da ‘redentora’”. Para outros, o Festival havia sido adiado “devido ao acúmulo de trabalho de seleção e pela corrida de algumas produções para terminar os filmes e pegar a inscrição a tempo” (CAKOFF, Folha de S. Paulo. 27 mar. 1984. *Ilustrada*, p. 29).

No segundo texto, uma crítica, Leon Cakoff lembrou a proibição do filme *Jango* pela Censura como um “episódio [que] deixou bem claro que a lembrança dos fatos que marcaram a frágil República brasileira nos anos 60” ainda era “incômoda para alguns”, e ressaltou a importância de se preservar a memória do país. Uma preservação do passado que, segundo ele, deveria ser motivo de orgulho e não de vergonha.³⁶ A crítica de Leon Cakoff será objeto de análise na terceira seção deste capítulo, em que serão consideradas as visões dos críticos de cinema sobre *Jango*.

O destaque da estreia de *Jango* na *Folha de S. Paulo* não se resumiu a essa primeira página na *Ilustrada*. O mesmo aconteceu no *Jornal do Brasil*. Ao longo de sua carreira comercial, o documentário ocupou os dois periódicos da grande imprensa em diversas críticas, notas, artigos etc., pois o gancho jornalístico do lançamento do filme com o aniversário dos 20 anos da “Revolução de 31 março de 1964” ainda seria explorado nos periódicos paulistano e carioca. Após a estreia, *Jango*, o documentário, e Jango, seu personagem principal, seriam temas do suplemento *Folhetim*, publicado pela *Folha*, no dia 1º de abril de 1984, em que seriam discutidos a história, o filme de Silvio Tendler e a peça escrita por Glauber Rocha sobre João Goulart.³⁷

4.2.1.4. A carreira de *Jango*

O documentário permaneceu por meses em cartaz, inicialmente em duas salas em cada capital (Rio e São Paulo) com cerca de quatro a cinco sessões diárias em cada cinema. Silvio Tendler afirma que, ao final de 1984, *Jango* estava em cartaz em

³⁶ CAKOFF, Leon. Uma lembrança ainda incômoda. *Folha de S. Paulo*, 27 mar. 1984. Caderno Cultural *Ilustrada*, p. 29.

³⁷ Anúncio do *Folhetim*. *Jango*. A história / O Filme / A Peça. *Folha de S. Paulo*, 29 mar. 1984, p. 9.

diversas cidades do país, mas esta pesquisa não procurou mapear os lançamentos de *Jango* em outros centros urbanos. De acordo com o processo da Censura, foram feitas dezessete cópias do documentário, pois para cada cópia deveria ser expedida uma cópia do certificado de exibição. Os anúncios pagos que apareciam nos jornais traziam *slogans* oportunistas como, por exemplo, “Mais que um documentário. A descoberta da verdade”.³⁸ A classificação etária era livre e nas salas de cinema do Rio de Janeiro havia “meia-entrada promocional para todos”.³⁹

A *Folha de S. Paulo* havia criado, desde 1983, uma cotação dos melhores filmes em cartaz baseada em “pesquisas” realizadas pelo jornal “entrevistando o público junto às casas lançadoras”.⁴⁰ As categorias de avaliação eram: ótimo, bom, regular e mau. Nesse quadro, publicado quase diariamente na seção *Acontece*, página responsável pelas informações de serviço da programação cultural da cidade (nome do evento, sinopse, local, horário etc.), dava-se destaque, em primeiro lugar, a filmes brasileiros. Havia uma cotação para filmes nacionais e outra para filmes estrangeiros. *Jango* permaneceu em primeiro lugar na categoria “ótimo” com índice de aprovação que variou em torno de 75% durante meses, desde a estreia até o mês de agosto de 1984, quando foi desbancado pelo filme *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado em junho do mesmo ano.

A carreira comercial de *Jango* na capital paulista, em salas de cinema convencionais, parece ter-se estendido até o final de julho de 1984. Após esse período, vamos encontrar tijolinhos sobre exibições de *Jango* em mostras, em sessões isoladas de fim de semana, vinculadas a eventos etc. Na capital fluminense, *Jango* permaneceu em cartaz em várias salas de cinema, em temporadas variadas, até o mês de setembro de 1984. Após esse período, o documentário foi exibido em sessões espaçadas, em mostras, eventos, retrospectivas etc.

Ao longo de sua carreira, *Jango* foi assunto mesmo em textos publicados por pessoas que confessavam aos leitores ainda não terem assistido ao filme. É o caso do colunista Carlos Castello Branco, que abriu sua coluna, no dia 1º de abril de

³⁸ Jornal do Brasil, 30 mar. 1984. Caderno B.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Bolsa de Cinema. *Folha de São Paulo*, 02 abr. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 24.

1984, dizendo que ainda não tinha visto o filme e, portanto, não sabia se ele incluía “alguma cena do que se passou no Congresso em Brasília naquela madrugada” do dia 02 de abril de 1964, quando uma “dramática sessão do Congresso Nacional”, selou a queda de Goulart.⁴¹ A coluna falava dos acontecimentos derradeiros do golpe de 1964.

Alguns dias depois, Carlos Castello Branco viu o filme e o comentou em sua coluna. Ficou claro para o colunista que *Jango* foi desenvolvido “segundo uma concepção ideológica” e que a visão de Silvio Tendler envolvia “uma avaliação revolucionária dos fatos”, pois procurava colocar “o episódio João Goulart no Brasil e na América Latina”. Para Castello:

O autor não procura disfarces e enfrenta os espectadores com uma visão limpa e clara da atuação do seu personagem. Para ele, a ascensão, a queda e o martírio de João Goulart fazem parte de um contexto político definido e amplo, que encontra suas raízes históricas e uma moldura nos movimentos de libertação que, na América Latina, se sucederam à instauração do Governo de Fidel Castro e sua radicalização e provocaram uma reação sistemática do governo norte-americano. Essa reação estaria na base da implantação de tantas ditaduras militares, ou simplesmente de direita, no continente e na conseqüente irrupção de movimentos revolucionários vitoriosos ou latentes em quase toda a área (BRANCO, *Jornal do Brasil*, 07 abr. 1984, p. 2.).

Carlos Castello Branco classificou o documentário “como uma narrativa rica e correta”, pois, “é rigorosa a ponto de abrir espaços a depoimentos que se contrapõem à tese central do cineasta ou refletem visões diferentes dos episódios narrados”.⁴² Para exemplificar sua opinião, o jornalista citou os depoimentos dos personagens articuladores do golpe, os vilões do filme. Para ele, o General Muricy representava a versão dos militares, a verdade do regime militar veiculada nos últimos 20 anos. Afonso Arinos colocava-se no filme “mais como testemunha do que como participante”, e Magalhães Pinto, na visão de Castello, “aparece em cena, surpreendentemente para confirmar a versão do governador Leonel Brizola de que, em 1964, houve duas revoluções e não uma só. A de Magalhães foi a que venceu, mas a dos generais foi a que prevaleceu” (BRANCO, *Jornal do Brasil*, 07 abr. 1984.

⁴¹ BRANCO, Carlos Castello. Como Jango foi deposto. *Jornal do Brasil*, 01 abr. 1984. Coluna do Castello. 1º Caderno, p. 2.

⁴² BRANCO, Carlos Castello. Jango, segundo Tendler. *Jornal do Brasil*, 07 abr. 1984. Coluna do Castello. 1º Caderno, p. 2.

Coluna do Castello, p. 2).

Torna-se necessário dizer que na recepção da grande imprensa, em geral, procurou-se comentar, principalmente, os depoimentos dos partícipes do golpe de 1964: Afonso Arinos, Magalhães Pinto e o general Antônio Carlos Muricy. São muito raros os comentários sobre as falas de outros atores sociais de *Jango*.

O colunista Carlos Castello Branco ressaltou a emoção transmitida pelo documentário e sugeriu que a narrativa construída por Silvio Tendler passaria a representar “a verdade do fenômeno João Goulart, segundo a ótica dos movimentos de esquerda”, o que, é preciso dizer, não parece ter acontecido. Até hoje a personalidade política de João Goulart continua polêmica.

Castello afirmou que poderia discutir “pormenores” do filme, pois se considerava “um repórter que foi tantas vezes testemunha dos fatos documentados”. Mas, para ele,

[...] isso é irrelevante diante da lisura do documentário e da bela montagem que projeta para os contemporâneos e para o futuro uma imagem de Jango e de seu Governo tão diferente da imagem que, durante 20 anos, representou a verdade oficial e incontestada do governo brasileiro sobre o que se passou no país durante aqueles tempos difíceis (BRANCO, *Jornal do Brasil*, 07 abr. 1984, p. 2).

Aqui temos uma postura evidenciada por Carlos Castello Branco que pode ser observada, de modo geral, na esfera da recepção: alguns espectadores especializados buscaram tomar o documentário como um todo, ressaltando o seu valor histórico de desafiar a verdade histórica oficial do regime militar. Ater-se aos “pormenores”, discutir minúcias da representação com as quais não se concordava poderia passar a impressão de discordância com um filme que, em última instância, tinha como objetivo desmascarar a ditadura e servir como arma para a redemocratização. Naquele momento, em que a massiva adesão popular à campanha das Diretas surpreendia até mesmo seus organizadores, ressaltar os pontos fracos do filme poderia ser entendido como apoio velado ao continuísmo da ditadura. Mas isso não quer dizer que não houve, à época, textos mais críticos e contundentes sobre o documentário.

No dia 29 de março, dois dias após *Jango* entrar em cartaz na capital paulista, o jornalista e colunista da *Folha de S. Paulo*, Tarso de Castro, anunciou em uma nota que já havia visto o filme, mas não ia comentá-lo naquele dia porque pretendia ver o documentário mais uma vez. Aproveitou para dizer que o documentário era “uma das mais belas coisas [...] expostas na praça”, e que “ninguém pode perder”, e que “todo e qualquer jovem deve ser levado a assistir a uma sessão de ‘Jango’”. Mencionou o orgulho que sentiu, ao ver o filme, “de ter conhecido e de ter sido amigo” de João Goulart. O texto curto tinha o sentido de se dirigir diretamente ao leitor: “não deixe de ver”, “leve os filhos”, escreveu o jornalista (CASTRO, *Folha de S. Paulo*, 30 mar. 1984, Ilustrada, p. 34).

No dia seguinte, 30 de março, Tarso de Castro cumpriu sua promessa e escreveu sobre suas impressões acerca de *Jango*. Novamente disse que “ninguém deve perder o depoimento do filme feito por Silvio Tendler sobre a figura do presidente João Goulart”, porque o documentário surpreendia até mesmo aqueles que participaram e foram espectadores “de todo um período”.⁴³ Castro classificou o filme de “imperdível”, mas teceu críticas, tanto a *Jango* quanto a *Os Anos JK*.

O colunista da *Folha*, fiel ao seu estilo polêmico, não poupou críticas a alguns atores políticos da história nacional. O primeiro da lista foi Juscelino Kubistchek:

Não considero, por exemplo, o documentário sobre JK uma coisa completa, pois com todo aquele sorriso, Juscelino foi uma péssima contribuição ao Brasil. Vamos parar de frescura com mortos e falar a verdade. [...] na hora em que se analisa com maior profundidade o golpe de 64, é necessário se parar de mentir e omitir sobre o exato papel exercido por esse mineiro simpático e “muy amigo”. Não há como se fugir do fato claro de que JK, com sua desmedida ambição, colaborou de forma decisiva para que o golpe se tornasse fatal. Enlouquecido por “JK-65”, que o reconduziria ao Planalto, Juscelino simplesmente traiu as candidaturas de Sérgio Magalhães, no Rio, e Tancredo Neves, em Minas Gerais. Sem Lacerda e Magalhães Pinto no poder nós teríamos consolidado não apenas a democracia brasileira como, também, o cone sul seria evitado. [...] Mas, em palavras claras, esta falha de informação sobre o real papel de JK se reflete nas duas obras. (CASTRO, *Folha de S. Paulo*, 30 mar. 1984, p. 34.).

Apesar da crítica de que os dois documentários de Silvio Tendler evitam esmiuçar o papel de JK no golpe de 1964, Tarso de Castro não deixou de elogiar o segundo

⁴³ CASTRO, Tarso de. Democracia e ‘democratas’. *Folha de São Paulo*, 30 mar. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 34.

filme. Ele considerou *Jango* “de uma relevância invejável”, porque se tratava de colocar em pauta “algo de que carecemos: de repor a memória nacional em ação”. E ironizou dizendo que “a memória – é engraçado, vejam só, nos mostra que tivemos um presidente correto, honesto, que foi deposto única e exclusivamente por suas qualidades, nunca por seus defeitos” (CASTRO, Folha de São Paulo, 30 mar. 1984. Ilustrada, p. 34).

Afonso Arinos, outra figura pública que aparece no documentário *Jango*, também não escapou da pena mordaz de Tarso de Castro:

Trata-se de um raro espetáculo de cinismo. O vestal udenista, o falso intelectual que sempre teve as vantagens de príncipe, fala de seu envolvimento com a sujeira golpista como se isto fosse apenas uma reunião social. Cnicamente afirma que, no dia em que Jânio bebeu mal e renunciou, sua única providência foi reunir o pessoal do ministério do Exterior para tomar uma champanhe pelo presidente que saía. Num arroubo democrático afirma: “Até os funcionários menores foram convidados.” É uma boa demonstração do espírito que norteava os “rebeldes de Minas” chefiados por Magalhães Pinto. (CASTRO, *Folha de S. Paulo*, 30 mar. 1984, p.34).

O depoimento do general Antônio Carlos Muricy em *Jango* também não saiu impune: “É aí que o público morre de rir”, escreveu o jornalista. E citou o fato de o general Muricy ter comentado na *avant première* carioca, no hotel Merídien, que não via relação entre os acontecimentos brasileiros e as outras ditaduras do Cone Sul; e que sua filha teria retirado o pai apressadamente do local para evitar que as pessoas presentes rissem do general. Essa não foi a única vez que Tarso de Castro criticou o general Antônio Carlos Muricy na imprensa. Em nota publicada posteriormente ao artigo citado, o articulista da *Folha* fez comentários desmoralizadores sobre o General: “E o melhor humorista foi mesmo o general Muricy, que muito me emociona: cada vez que o vejo quero interná-lo imediatamente [...] no filme ‘Jango’ ele chega a babar” (CASTRO. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 02 abr. 1984).

As notas de Tarso de Castro refletiam o clima da época, após a extinção do AI-5, com a imprensa sentindo-se cada vez mais livre para criticar abertamente os militares. É preciso levar em conta também o estilo irreverente de Tarso de Castro, jornalista de verve polêmica, um dos fundadores do famoso tablóide *O Pasquim*. O constrangimento causado ao General Muricy pela nota do jornalista foi rebatido por

sua filha, Maria Muricy, aluna de Silvio Tendler e assistente de produção do filme, em carta ao jornal:

A nota do senhor Tarso de Castro sobre a presença do General Muricy na projeção do filme *Jango* soa falsa e desafinada com os tempos atuais. Afinal, tanto o filme quanto o depoimento franco e aberto de meu pai são contribuições inegáveis à reativação da memória nacional, assim como representam a meu ver um passo adiante para se chegar à democracia. (Cartas, *Folha de S. Paulo*, 07 abr. 1984, Ilustrada.).

Situações como essa, em que opiniões e críticas publicadas provocaram publicações de outros textos que visavam a responder e contestar ataques diretos a terceiros aconteceram mais de uma vez na imprensa. Outro exemplo se deu a partir da publicação de uma grande reportagem de capa sobre o tema “Jango” no bem conceituado suplemento *Folhetim*, da *Folha de S. Paulo*.

A publicação do caderno dominical *Folhetim*⁴⁴, no dia 1º de abril de 1984, foi, sem dúvida, um dos pontos altos, talvez o ápice, da recepção do filme na grande imprensa brasileira. A grande reportagem de capa sobre o tema Jango, abordado por óticas diversas, teve como mote principal o documentário de Silvio Tendler.

O *Folhetim* era um caderno suplementar de cultura, publicado inicialmente aos domingos, pela *Folha de S. Paulo*. Ele fora criado e dirigido durante seus dois primeiros anos de circulação pelo jornalista Tarso de Castro, um dos fundadores do tablóide *O Pasquim*. A primeira publicação se deu em janeiro de 1977 e o suplemento continuou sendo editado ao longo de toda a década de 1980. Em treze anos de circulação, o *Folhetim* passou por três fases. A ideia inicial de Tarso de Castro era que o suplemento fosse um caderno cultural que mostrasse o melhor da programação em cinema, televisão, música, teatro, artes plásticas etc., mas que também levasse aos leitores textos de correspondentes internacionais, além de quadrinhos nacionais publicados em cores, e “uma grande reportagem como assunto de capa”.⁴⁵ Tudo isso com o toque de irreverência, ousadia e humor do seu criador.

⁴⁴ Para um breve histórico do suplemento, ver: ROSCHEL, Renato. Almanaque. Folhetim. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim-index.htm>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

⁴⁵ Idem.

A partir de 1979, o *Folhetim* voltou-se para temas sociais e estabeleceu, através da criação de um conselho editorial, uma ligação mais direta com os saberes produzidos nas universidades. Buscava-se estruturar o caderno não como um veículo informativo, mas como um canal de divulgação de debates, com um caráter formador (ROSCHEL, 2017).

A partir de 1982, o *Folhetim* deixou de priorizar temas sociais e passou por nova remodelagem cujo intuito era um formato que apresentasse “uma visão refinada da cultura”, pautada por certo equilíbrio de uma visão mais teórica da cultura, mas que não fosse identificada com uma visão puramente acadêmica das artes (ROSCHEL, 2017). Em meados dos anos 1980, o *Folhetim* era um espaço de destaque na imprensa brasileira, identificado como um suplemento cultural destinado ao aprofundamento de temas importantes e atualizados.

A grande reportagem do *Folhetim* do dia 1º de abril de 1984 apresentava ao leitor textos de Almino Affonso, Caio Navarro de Toledo, Maria Victória Benevides e Tânia Brandão, além de uma extensa entrevista concedida por Silvio Tandler a Pedro Vasquez. Na capa, o título anunciava: “Jango – A história, o filme, a peça”.

O primeiro texto - um depoimento de Almino Affonso⁴⁶, ex-ministro do Trabalho e da Previdência Social do governo João Goulart – dedicou-se à defesa do governo Jango e do ex-presidente, destacando suas realizações, apesar do curto tempo na presidência, do golpe branco do parlamentarismo e da resistência dos setores conservadores às propostas de mudança estrutural da sociedade, entre outras dificuldades. O artigo não mencionava o documentário, mas fazia um balanço do

⁴⁶ Almino Monteiro Álvares Affonso nasceu em Humaitá (AM). Formou-se em Direito. Elegeu-se deputado federal pelo Partido Social Trabalhista (PST) em 1958. A partir de 1959, passou a integrar a Frente Parlamentar Nacionalista (FPN). Transferiu-se para o PTB ainda em 1959 e participou “da formação do ‘grupo compacto’, favorável à reforma agrária e à estatização de diversos setores da economia”. Foi reeleito em 1962. Foi nomeado ministro do Trabalho e Previdência Social do governo João Goulart em 1963. Foi um dos “signatários do Estatuto do Trabalhador Rural”. Em junho de 1963 foi afastado do cargo de ministro. Com o golpe de 1964 e o Ato Institucional nº 1 perdeu o mandato de deputado federal e teve seus direitos políticos suspensos por dez anos. No exílio, morou em diversos países da América do Sul. De regresso ao Brasil, em 1976, filiou-se ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Com a volta do pluripartidarismo, em 1979, filiou-se ao PMDB. Em 1984, Almino Afonso era senador suplente por São Paulo e Secretário de Estado dos Negócios Metropolitanos de São Paulo do governo Franco Montoro (1983-1986). [Fonte: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001]. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/almino_afonso>. Acesso em: jan. 2017.

governo João Goulart.⁴⁷

Representando a voz de alguém que privou dos bastidores do poder político nos anos 1960, pois havia sido próximo ao presidente João Goulart, Almino Affonso ressaltou a liberdade de debate em torno dos grandes problemas nacionais, destacou as propostas de Jango para esses problemas e citou várias medidas específicas tomadas por Goulart para a emancipação econômica e democrática do país.

Almino Affonso lembrou a passagem do tempo – vinte anos – e, para ele, no olhar retrospectivo, a figura do presidente João Goulart se destacava “como um estadista fiel às aspirações populares” cujas propostas, duas décadas depois, continuavam atuais (AFFONSO, Folha de São Paulo, 01 abr. 1984. Caderno Folhetim, p. 2).

O artigo de Caio Navarro de Toledo, intitulado “A derrota inglória de uma política de conciliação” teve como tema “as contradições do governo populista de João Goulart” e ocupou três páginas do *Folhetim*. O artigo apresentava uma ampla análise do governo João Goulart, mas o documentário *Jango* não foi citado no texto.⁴⁸

Se o artigo anterior de Almino Affonso dedicou-se a mostrar o quanto foi realizado pelo governo João Goulart em tão pouco tempo, em meio a um clima permanente de crise, o artigo de Caio Navarro de Toledo tratou das ambiguidades da política de conciliação que levaram o governo Goulart ao isolamento político devido à desconfiança provocada por seus atos tanto em setores da direita quanto da esquerda. Para Caio Navarro de Toledo, o caráter nacionalista do governo Jango foi mais retórico que efetivo o que contribuiu para o recrudescimento das manifestações nacionalistas de esquerda, as quais, por sua vez, contribuíram para o acirramento das reações conservadoras ante o clima de crescente agitação social. Nesse sentido, o artigo de Navarro apresentou uma visão mais crítica ao governo João

⁴⁷ AFFONSO, Almino Monteiro Álvares. Jango e o golpe de 64. *Folha de São Paulo*, 01 abr. 1984. Caderno Folhetim, p. 2.

⁴⁸ TOLEDO, Caio Navarro de. A derrota inglória de uma política de conciliação. *Folha de São Paulo*, 01 abr. 1984. Caderno Folhetim, p. 3-5. Caio Navarro de Toledo, em 1984, era professor de Ciências Políticas na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e autor de *O governo Goulart e o golpe de 1964* (Editora Brasiliense) e *ISEB: fábrica de ideologias*.

Goulart e, apesar de não mencionar o filme, o texto fez um contraponto não só ao artigo de Almino Affonso, mas também ao nacionalismo do ex-presidente Jango estampado no documentário de Silvio Tendler.

Caio Navarro de Toledo apontou visões conflitantes acerca do governo Goulart presentes nos anos 1980. Segundo ele, entre os “liberais-conservadores e autoritários”, prevaleciam definições do governo Jango como um tempo de “perversidade social (subversão, corrupção, amoralismo, anarquia institucional)”. O ponto de vista “do pensamento de esquerda” era mais fragmentado. Segundo Toledo, para um segmento das esquerdas “tratou-se de um autêntico governo nacionalista, democrático e popular” e, na opinião de alguns, de que o objetivo era alcançar o socialismo. Para outros grupos esquerdistas, estava-se “diante de um governo populista e reformista sem nenhum compromisso com transformações mais amplas da ordem econômico-social”. Toledo apontou que entre os “críticos mais severos do governo Goulart”, no amplo espectro dos grupos de esquerda, estavam aqueles, como Paulo Schiling, por exemplo, citado pelo autor, que classificava o governo Goulart como “o mais eficiente agente das classes dominantes e do imperialismo na contenção do avanço popular.” O governo Jango, nesse caso, era visto como traidor e todas as suas ações levaram à “entrega do poder à direita” (TOLEDO, Folha de São Paulo, 01 abr. 1984. Caderno Folhetim, p. 3-5).

Caio Navarro de Toledo identificou, também, o ponto convergente das críticas positivas das esquerdas ao governo João Goulart. Nesse período, “em virtude do respeito às franquias democráticas” teria havido

[...] um avanço político ideológico das classes populares e trabalhistas sem precedentes na história política brasileira. A política começava a deixar de ser privilégio do governo e do Parlamento para alcançar de forma intensa a fábrica, o campo, o quartel e as ruas (TOLEDO, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, Folhetim, p.3-5).

A análise de Toledo focou a política econômica do governo para explicitar as contradições e fragilidades da política de conciliação do presidente João Goulart. Apesar da presença de setores conservadores na composição ministerial do governo, o Plano Trienal, enquanto formulação teórica, segundo ele, “julgava poder

harmonizar e satisfazer interesses contraditórios – de patrões e empregados, de proprietários e trabalhadores assalariados”. O Plano Trienal defendia “ser possível combater o processo inflacionário sem sacrificar o desenvolvimento”, mas, segundo o autor, o documento “pedia – como o fazem todos os planos de ‘salvação nacional’ – que os trabalhadores (novamente) apertassem os cintos, além dos tradicionais apelos de ‘colaboração’ e de ‘patriotismo’”.⁴⁹ A denúncia do “caráter reacionário” do Plano Trienal foi logo feita num manifesto do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT). A condenação ao Plano Trienal recebeu a adesão de outras organizações de esquerda como o Pacto de Unidade e Ação (PUA), a Frente Parlamentar Nacionalista (FPN), a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o “grupo compacto” do PTB. Além dos protestos dos setores nacionalistas de esquerda, o Plano Trienal acabou sendo apontado por “autoridades brasileiras” como “a prova concreta que o governo oferecia para demonstrar o nosso enquadramento dentro da ortodoxia propugnada pelos EUA e pelo FMI”, segundo Toledo.

Diante do fracasso do Plano Trienal, a bandeira das reformas ganhou força, principalmente a reforma agrária, que era rejeitada por setores conservadores: PSD, União Democrática Nacional (UDN) e setores da Igreja. Reunidas na Frente de Mobilização Popular, organizações e movimentos de esquerda (FPN, CGT, Ligas Camponesas, PCB etc.) passaram “a exigir reformas já!”. O clima de polarização e de acusações de comunização exacerbou-se. Para Caio Navarro de Toledo, “tais reformas, contudo, constituíram-se em simples consignas políticas; na verdade, seja pela negativa do Congresso Nacional, seja pela incompetência política do executivo, nunca conseguiram elas ser (sic) implementadas”.⁵⁰ O golpe, para Caio Navarro de Toledo, começou mesmo a ser articulado de forma conspirativa a partir de meados de 1963, quando ficou claro que o governo João Goulart era incapaz de reverter a crise econômica e de controlar as mobilizações de setores de esquerda. Citando a si próprio, Toledo concluiu:

O golpe de 1964, como esclareceu um renomado sociólogo, visou, fundamentalmente, impedir a “transição de uma democracia restrita para

⁴⁹ TOLEDO, Caio Navarro de. A derrota inglória de uma política de conciliação. *Folha de São Paulo*, 01 abr. 1984. Caderno Folhetim, p. 3-5.

⁵⁰ TOLEDO, Caio Navarro de. A derrota inglória de uma política de conciliação. *Folha de São Paulo*, 01 abr. 1984. Caderno Folhetim, p. 3-5.

uma democracia de participação ampliada” (5) [Florestan Fernandes]. Ou ainda, segundo as conclusões de um ensaio recente sobre o tema: “A crescente radicalização política do movimento popular e dos trabalhadores, pressionando o Executivo a romper os limites do pacto populista, levou o conjunto das classes dominantes e setores das classes médias – apoiados e estimulados por agências governamentais norte-americanas e empresas multinacionais – a condenar o governo Goulart. A derrubada do governo contou com a participação decisiva das Forças Armadas, as quais – a partir de meados de abril de 1964 – impuseram ao país uma nova ordem político institucional com características crescentemente militarizadas. Repudiando o nacional-reformismo, as classes dominantes, através do Estado burguês militarizado, optariam pela chamada ‘modernização conservadora’, excluindo, assim, as classes trabalhadoras e populares da cena política e pondo fim à democracia populista” (TOLEDO, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, Folhetim, p. 5).

O artigo da socióloga Maria Victoria Benevides, também publicado no *Folhetim*, foi, talvez, o texto que mais detalhadamente se ocupou do tema da presença do anticomunismo nos anos 1960. Ao abarcar o tema, Benevides se propôs a analisar o “papel decisivo da propaganda conservadora na preparação do golpe de 64”. Para ela, tratou-se de uma propaganda anticomunista articulada e promovida pela “direita parlamentar que, nos conhecidos moldes fascistas, manipulava a mentira para explorar ao máximo a insegurança das classes médias, com uma verdadeira **retórica do medo e do ódio**”, (grifos da autora).⁵¹ Essa direita parlamentar, segundo a autora, era “comprovadamente financiada por instituições nacionais e estrangeiras”. A “feroz campanha”, segundo ela, podia ser atestada “pela leitura dos discursos parlamentares da época”, fontes consultadas para sua pesquisa sobre a UDN.⁵²

Após as eleições de 1962, os trabalhos parlamentares tornaram-se fortemente marcados pelas orientações pautadas por dois blocos suprapartidários: a Frente Parlamentar Nacionalista (FPN), que agregava deputados de esquerda e nacionalistas e atuava desde o governo JK (1956-1961); e a Ação Democrática Parlamentar (ADP), criada em 1961, ainda durante o governo Jânio Quadros, e que, por sua vez agrupava políticos de diversos partidos de direita e de oposição ao governo Goulart.

⁵¹ BENEVIDES, Maria Victoria. A retórica do medo. *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984. Caderno Folhetim, p. 6-7.

⁵² Em 1981, Maria Victoria Benevides lançou o livro *A UDN e o udenismo: Ambiguidades do Liberalismo Brasileiro (1945 – 1965)*.

No documentário *Jango*, o tema dos dois blocos parlamentares é abordado após a exibição do filme do IPÊS, quando, em seguida, o narrador apresenta os resultados das eleições de 1962: “apesar do derrame de dólares” para financiar políticos da direita, a bancada da UDN havia diminuído e a do PTB aumentado. Mas o PSD continuava maioria. O narrador diz: “O novo Congresso ganhou outras feições. Os políticos reagruparam-se em frentes. De um lado, a Frente Parlamentar Nacionalista. De outro, a Ação Democrática Parlamentar, trincheira da reação contra as reformas”.⁵³ Em seguida, no documentário, temos o depoimento de Maria Victoria Benevides no qual ela diz:

Um dos aspectos mais importantes da atuação desta direita parlamentar, que embora na Ação Democrática Parlamentar, de ação democrática pouco ou nada tinha, foi justamente conseguir transformar a atuação legislativa num palco para conflitos. Conflitos que certamente eram baseados em reais interesses econômicos, mas que eram apresentados como batalhas ideológicas (Depoimento de Maria Victoria Benevides, DVD *Jango*, 2007).

No artigo publicado no *Folhetim*, Benevides procurou expor uma visão ampliada de seu depoimento no filme e apontou ser possível perceber nos discursos da oposição ao governo Jango, analisados por ela, uma linguagem “propositalmente fanática” que buscava impactar, com seu “radicalismo verbal”, as classes médias e as elites. Dentro dessa estratégia,

Os termos deveriam ter conteúdos afetivos e morais – como a tal “perfídia”, o “desregramento dos costumes”, a “dissolução da família” – ou economicamente ameaçadores, como “proletarização da sociedade”, “confisco da propriedade privada” etc. Explorava-se, acima de tudo, a pretensa associação entre duas “calamidades”: o getulismo e o comunismo. A invenção da “república sindicalista” encarnaria assim, o fruto da sinistra união (BENEVIDES, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 01 abr. 1984, p. 6-7).

Assim, “as campanhas” contra o governo João Goulart utilizavam uma “linguagem radical e alarmista, que misturava denúncias contra a inflação e a ‘corrupção populista’ com a projeção dos horrores da ‘comunização’ do país” (BENEVIDES, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 01 abr. 1984, p. 6-7). Eram campanhas anticomunistas, mas que, na visão de Maria Victória Benevides, escamoteavam interesses econômicos, pois, segundo ela, “por trás das campanhas moralistas e aterrorizadoras estavam, além dos militares, as verdadeiras ‘classes dominantes’ (o

⁵³ DVD *Jango* (2007).

grande capital, o latifúndio, a tecno burocracia) que, com rara eficiência, cultivavam o medo e o ressentimento do homem comum” (BENEVIDES, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 01 abr. 1984, p. 6-7).

A socióloga não creditou à “retórica do pavor” a principal responsabilidade “pelo êxito do golpe de 64”, embora, de acordo com sua visão, esse tenha sido um fator que inegavelmente “contribuiu, como elemento mobilizador e suporte ideológico, para a ação vitoriosa dos militares e dos tecno-empresários”. Para ela, “a virulência da propaganda anticomunista e da campanha difamatória contra a pessoa de João Goulart”, o que ela chama de “terrorismo semântico”, foi, enfim, “decisiva para convencer as classes médias a saírem às ruas e exigirem a queda do governo”. Ela afirmou que “as grandes questões eram polarizadas em termos de ‘democracia versus comunismo’” (BENEVIDES, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 01 abr. 1984, p. 6-7).

É importante notar que, embora Benevides apontasse as campanhas anticomunistas parlamentares como uma poderosa força de desestabilização e difamação do governo João Goulart, seu artigo apresentava uma visão tributária das análises sociais e políticas de viés economicista que predominaram no Brasil nos anos 1970. A mobilização de representações anticomunistas nos discursos parlamentares de políticos que se filiavam à ADP, tais como a “perfídia” do governo, o incentivo ao “desregramento dos costumes”, as ameaças à “dissolução da família”, a “proletarização da sociedade”, o temor do “confisco da propriedade privada”, as ameaças aos valores morais católicos etc., são vistas por Benevides como uma forma de manipulação. Ao espalhar o medo e o pânico de uma possível comunização do país, “as classes dominantes” estavam, na verdade, defendendo seus interesses econômicos. Assim, Benevides declarou em seu artigo:

É isso que quero dizer quando afirmo, em entrevista ao filme “Jango”, que a direita parlamentar transformou o Congresso em palco de conflitos que, dissimulando vultosos interesses econômicos, eram apresentados como **batalhas ideológicas contra o suposto comunismo do governo** (a frase no filme saiu incompleta). (BENEVIDES, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, p.6-7), (Grifo da autora).

A frase acima é preciosa para compreendermos a forma como Silvio Tendler

explorou o anticomunismo em seu filme. A revelação do corte do diretor, que opta por não deixar o depoimento de Maria Victoria Benevides ir até o final da frase quando menciona “o suposto comunismo do governo”, indica que a opção do cineasta foi por não abrir essa discussão no documentário. Foi uma opção clara e consciente. Primeiro, porque se a frase fosse mantida na íntegra, Silvio Tendler teria que explicá-la na sequência seguinte, ou em uma sequência adiante, e isso abriria um viés de explicações para o golpe que talvez não interessasse ao diretor, pois poderia ter um efeito contrário: discutir a proximidade de João Goulart com os comunistas poderia levantar grandes polêmicas na recepção da imprensa e endossar o anticomunismo dos militares, personificado pela figura do general Antônio Carlos Muricy no documentário.

Marcos Napolitano (2012) aponta essa interpretação em seu artigo sobre o filme. Para ele, apesar do documentário “ser simpático aos comunistas”, Silvio Tendler evita comentar as relações do ex-presidente com os quadros do Partido Comunista, o que pode ser explicado pela possibilidade do efeito rebote: falar da “sombra ativa do PCB” no governo Goulart poderia ter um efeito contrário, ou seja, poderia “alimentar a paranóia anticomunista dos militares e provocar o veto censório, se não referendar, sem o querer, as razões golpistas” (NAPOLITANO, 2012, p. 171).

Outra explicação para a frase de Benevides ter sido cortada diz respeito ao Jango que Tendler queria mostrar em seu filme. Na entrevista concedida por ele a Pedro Vasquez, também publicada no suplemento *Folhetim*, o cineasta afirmou que João Goulart não era socialista, que o presidente queria apenas implantar um programa que visava promover mais justiça social. Para Tendler, João Goulart era um capitalista, um latifundiário rico, que queria implantar as reformas para diminuir as desigualdades sociais.

Torna-se necessário acrescentar as considerações de Rodrigo Patto Sá Motta (2002) sobre o acirramento do anticomunismo no período 1961-1964. Segundo Motta, “o temor ao comunismo foi o ‘cimento’ da mobilização anti Goulart, o elemento que propiciou a unificação dos setores heterogêneos numa frente favorável à derrubada do Presidente” (2002, p. 276). O argumento do historiador é

de que há certo exagero em supor que os discursos e representações anticomunistas do período eram manifestados apenas como uma forma de manipulação que serviam de fachada para dissimular os verdadeiros interesses golpistas dos setores da oposição. Motta afirma que o temor ao comunismo era “efetivo”, pois “o PCB tinha presença expressiva em alguns setores sociais, na intelectualidade e nos meios sindicais” além de exercer “alguma influência sobre o governo” (MOTTA, 2002, p. 276-277). Ainda segundo o autor, os setores conservadores e oposicionistas tinham conhecimento de que João Goulart não era comunista, mas temiam “um possível golpe presidencial com apoio comunista, cujos desdobramentos ninguém tinha condições de prever com exatidão.” (MOTTA, 2002, p. 276-277). Temia-se que, se Goulart optasse por manter-se no poder acima das instituições, isso poderia abrir caminho para uma posterior tomada de poder pelos comunistas. Considerando que não se deve descartar totalmente o viés manipulador das ações anticomunistas no período pré-golpe, Rodrigo Patto Sá Motta localiza essas manipulações na intensidade com que se tentou apresentar para a população a versão de que os comunistas estavam prestes a fazer uma revolução no Brasil.

4.2.1.5 Réplicas e trélicas: a guerra das memórias

A grande reportagem do *Folhetim* sobre o governo João Goulart e o golpe de 1964, especialmente os artigos de Caio Navarro de Toledo e de Maria Victoria Benevides, provocaram um artigo de página inteira do correspondente internacional Paulo Francis⁵⁴ que, naquele tempo, morava em Nova York. Publicado no dia 8 de abril, na primeira página do caderno *Ilustrada*, na *Folha de S. Paulo*, o tom contundente do texto de Francis apontava para a deflagração de uma “guerra das memórias”.⁵⁵

⁵⁴ Paulo Francis (1930-1997). Jornalista, ensaísta e escritor. Iniciou sua carreira na imprensa brasileira, no final dos anos 1950, como crítico teatral dos periódicos *Jornal do Brasil*, *Diário Carioca*, *Revista da Semana*, revista *Senhor*, e jornal *Última Hora*. Dos anos 1960 aos 1990, atuou como jornalista, comentarista e correspondente internacional de jornais e TV em diversos veículos: *Última Hora*, *O Pasquim*, *O Estado de São Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Tribuna da Imprensa*, revista *Diner's* e *Rede Globo*. Nos anos 1960, como colunista político do jornal *Última Hora*, apoiou posicionamentos de Leonel Brizola e das esquerdas trabalhistas. Segundo dados de sua biografia, nutria simpatia pelo trotskismo, mas, a partir dos anos 1980, passou a criticar políticos do Partido dos Trabalhadores (PT) e a defender “ideias neoliberais - relacionadas ao livre mercado e à diminuição da influência do Estado na esfera pública”. Disponível em: < <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/franz-paulo-trannin-heilborn> >. Acesso em: 15 jan. 2018.

⁵⁵ LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília. ROLLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALLHO, Maria Fernanda Baptista; QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.). *Cultura política*,

Sem ter visto o filme de Silvio Tendler, e tomando conhecimento do debate provocado pelo documentário apenas pelos jornais que lhe eram enviados do Brasil, Paulo Francis iniciou seu artigo dizendo não ser fácil reconhecer, pelas reportagens sobre 1964, o governo Goulart que ele conhecera quando era jornalista do jornal *Última Hora*, um dos poucos periódicos a apoiar o governo Jango nos anos 1960. Para Francis, “o governo Goulart foi um caos”.⁵⁶ Era um governo impopular que causava medo “a grandes parcelas da opinião pública”. Paulo Francis criticou as “diversas esquerdas” por colocarem a culpa pelo golpe na “suposta força da direita” e no “conciliacionismo” de Goulart sem, contudo, “culparem a si próprias, à baderna monumental que montaram, sem dispor de força para impor o que queriam, o que ficou provado com o desabamento fácil do governo durante o golpe” (FRANCIS, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 08 abr. 1984, p.67).

Em crítica ao artigo de Maria Victoria Benevides, Paulo Francis escreveu:

Os EUA dominam em 1984 a economia mundial. Em 1964 dominavam de uma maneira inconcebível hoje em dia. A cientista Maria Benevides ridiculariza (escrevendo sobre propaganda de direita em 1964) “O Estado de S. Paulo” porque escreveu que os EUA usariam a opção nuclear no Brasil. Minha discórdia é com “nuclear”. Para que? Lydon Johnson jogou 250 bilhões de dólares (hoje valeriam mais de 500 bilhões) contra o Vietnam, em guerra “convencional” e química. Invadiu a República Dominicana. A década [de 1960] foi o auge da confiança imperial e intervencionista de Washington. Será possível que Maria Victoria Benevides acha que Washington permitiria uma Cuba do tamanho do Brasil no centro da América do Sul? (FRANCIS, *Folha de S. Paulo*, 08 abr. 1984, p.67).

Benevides havia citado o diretor do jornal *O Estado de S. Paulo*, Júlio de Mesquita Filho, como um dos que contribuíram para espalhar o “terrorismo semântico” anticomunista. Mesquita Filho havia escrito no jornal que a implantação de uma “ditadura esquerdista” no Brasil significaria “a guerra atômica”. Paulo Francis saiu em defesa da imprensa espinafando os pesquisadores acadêmicos em geral:

Mas nossos cientistas são quase todos acadêmicos. Acreditam no que lêem. Não sabem como os políticos funcionam. Sem que todos sejam marxistas, a maioria sucumbiu a um fatalismo sub-marxista em que as forças econômicas determinam tudo, mecanicamente. (FRANCIS, *Folha de S. Paulo*, 08 abr, 1984, p.67).

memória e historiografia. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2009. P. 79-97.

⁵⁶ FRANCIS, Paulo. Crise que abateu Goulart não começou em 1964. *Folha de São Paulo*, 08 abr. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 67.

Sem citar nome, criticou o artigo de Caio Navarro de Toledo, dizendo que “outro acadêmico [...] fala o tempo todo de CGT, PUA, UNE etc.” Contradizendo Toledo, que havia citado bastante as mobilizações desses movimentos no contexto pré-golpe em seu texto, Paulo Francis disse que viu “tudo isso de perto, ao vivo” e que tanto quanto o Ibad e o IPÊS, os movimentos sindicalistas e estudantis eram “muito pouco” (FRANCIS, *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 08 abr. 1984, p.67).

O jornalista citou dados para tentar provar que a força dos movimentos foi menor do que se imaginava. Segundo Francis, apenas 10% dos metalúrgicos paulistas eram sindicalizados e apenas 1,5% compareciam às reuniões sindicais. “PUA era um grupo ínfimo”, escreveu. E “90% dos 150 mil universitários de 1964 nunca tomaram conhecimento da UNE”.⁵⁷ Sobre as eleições de 1960 e 1962, quando Ibad e UNE estavam ativos, de acordo com ele, “ganhou a gente de sempre”. E voltou a atacar:

Isso é uma discussão ingênua de acadêmicos. Um certo Dreifuss (bom nome) fez nome escrevendo um livro interminável sobre o Ipês. Acreditem: era irrelevante. A única maneira de a direita chegar ao poder no Brasil foi pela ditadura. Pelo voto, há uma divisão (e não uma opção esquerdista) que se manteve todos os anos (FRANCIS, *Folha de S. Paulo*, 08 abr. 1984, p. 67).

Sobre o documentário *Jango*, Paulo Francis disse que esperava que “o filme do festejado Tandler” fosse “melhor que a declaração que ele [o diretor] deu à imprensa que Jango tinha programa de governo”. Segundo Francis, João Goulart não tinha programa de governo e traiu o candidato Marechal Lott, em 1960, fazendo campanha pela chapa “Jan-Jan” (Jânio Quadros para presidente e Jango para vice), pois “queria um naco forte do poder, mas não as responsabilidades de poder” (FRANCIS, *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 08 abr. 1984, p.67).

O jornalista rememorou cenas dos bastidores do governo Goulart. Segundo ele, após levar “o país ao pré-golpe” com o Comício da Central, Jango teria dito a Wilson Fadul, ministro da Saúde, em particular: “Agora o PSD me dará as reformas”. Paulo Francis escreveu:

⁵⁷ FRANCIS, Paulo. Crise que abateu Goulart não começou em 1964. *Folha de São Paulo*, 08 abr. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 67.

[Jango] Tinha passado o carnaval com os generais dele numa granja no estado do Rio. Em 6 de março, na casa de Di Cavalcanti, no Catete, nos disse, me brandindo (gentilmente) o dedo, que não conciliaria mais nas reformas. Os militares de Jango não souberam analisar o País. Posso apresentar testemunhos de que o general Assis Brasil, articulador do “dispositivo”, ia se divertir (foi seguido) e voltava ao Palácio dizendo que o “dispositivo” ia bem... A história em muitos casos é feita por seres humanos e não forças impessoais. Mas é difícil a um acadêmico entender isso se não conhece ninguém, dependendo de jornais e documentos escritos (FRANCIS, *Folha de S. Paulo*, 08 abr. 1984, p. 67).

Segundo Pierre Laborie (2009, p. 92), ao dar visibilidade à memória, a opinião “transforma sua natureza fazendo da verdade sobre o passado uma questão de opinião, conferindo às representações da memória um estatuto de verdade”. A memória, então, é alçada a uma certeza de verdade. É necessário dizer que, nos anos 1980, como colunista, Paulo Francis, gozava de grande prestígio e liberdade de expressão na imprensa brasileira. Sua coluna, *Diário da Côrte*, era uma das mais polêmicas publicadas à época.

Em seu artigo, o colunista buscou colocar em primeiro plano as suas memórias. Sobre o ex-presidente João Goulart, Paulo Francis disse:

A frase mais característica de Jango era: “Faz como coisa tua”. Ele incentivava Brizola a crer que ia substituir Carvalho Pinto no ministério da Fazenda. Botou Ney Galvão. Mas Brizola e o PC oportunista (não que Brizola simpatizasse com o PC) fizeram uma campanha que levou à demissão de Carvalho Pinto. Lembram-se dele? Enquanto no ministério da Fazenda até [Carlos] Lacerda calou a boca. Representava o empresariado nacional progressista (que hoje é representado por gente como Antônio Ermírio de Moraes) (FRANCIS, *Folha de S. Paulo*, 08 abr. 1984, p. 67).

O colunista disse se arrepender de ter se omitido de criticar “a campanha absurda da esquerda contra Carvalho Pinto”, quando atuava no jornal *Última Hora*. Não apoiou a campanha, mas silenciou, o que considerava uma “vergonha suficiente” (FRANCIS, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 08 abr. 1984, p.67).

Na visão de Francis, João Goulart “foi derrubado não pela direita, mas pelo peleguismo corrupto e a esquerda doidivanas”.⁵⁸ O projeto socialista que buscava romper com os Estados Unidos era inviável, segundo ele, e levaria o país a um

⁵⁸ FRANCIS, Paulo. Crise que abateu Goulart não começou em 1964. *Folha de São Paulo*, 08 abr. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 67.

isolacionismo que asfixiaria a todos, pois insustentável dada a situação de pobreza do Brasil. Mas, apontou Francis, a crítica às esquerdas não era conveniente “nas revisões” do período: “Só convém falar mal da direita que assumiu realmente o poder. A esquerda foi uma pobre vítima inocente”, ironizou (FRANCIS, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 08 abr. 1984, p.67).

Nem a sociedade brasileira se salvou das críticas ferinas de Paulo Francis:

E há também o “povo”. Não há dúvida que este sofre o diabo. Já sofria sob Juscelino e Jango. É uma questão de grau. Povo no Brasil quer dizer em linguagem política a classe média. E esta agora virou santa porque perde poder aquisitivo. Apoiou e aplaudiu até o que as esquerdas sofriam na cadeia. Só quando começou a cair o poder aquisitivo da classe média, quando os empresários deixaram de ganhar o habitual é que começou o atual entusiasmo por democracia, que agora entrou em pleno retrô pelo Sr. João Goulart (FRANCIS, *Folha de S. Paulo*, 08 abr. 1984, p.67).

E concluindo, o jornalista recomendou ser necessário “escrever a história desse período não baseado em brasilianistas e jornais, mas conhecendo e analisando todas as opiniões que realmente pesavam.” E que a sua intenção ao escrever o artigo era “levantar o assunto fora da onda do saudosismo e de um emocionalismo pelo simpático João Goulart” (FRANCIS, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 08 abr. 1984, p.67).

É possível apontar contradições no artigo de Paulo Francis. Se os movimentos sociais e sindicais eram fracos, como tiveram força para provocar um golpe militar com o apoio dos setores conservadores? Se eles eram tão ínfimos, por que o golpe foi deflagrado? Ele acusa de “sub-marxista” a visão de Maria Victoria Benevides sobre a existência de interesses econômicos por trás da retórica anticomunista parlamentar e da imprensa, mas diz que foi a crise econômica que atualizou a questão democrática no Brasil.

O artigo de Paulo Francis evidenciou, em grau superlativo, as disputas de memórias em torno do filme. Tomando-se como referência os apontamentos de Pierre Laborie (2009) sobre “memória e opinião”, pode-se afirmar que, no caso de *Jango*, as opiniões publicadas, em sua maioria, foram pautadas não apenas pelas memórias de seus autores sobre o governo de João Goulart e o golpe de 1964, mas por um

entrelaçamento memória/opinião na maioria dos textos. O artigo de Paulo Francis representou talvez o ápice das disputas de memórias em relação à narrativa audiovisual de Sílvio Tendler, evidenciando uma verdadeira “guerra das memórias” e, mais que isso, colocando em pauta uma disputa entre jornalismo e os saberes produzidos nas universidades que prosseguiu na imprensa, pois o artigo de Francis não ficou sem resposta.

Em defesa dos pesquisadores acadêmicos e também do documentário *Jango*, Marco Aurélio Garcia⁵⁹ escreveu um artigo dizendo que, “em agosto de 1961, quando Jango assumiu a Presidência da República”, ele tinha 21 anos e acabara de ser eleito vice-presidente da UNE; e que, devido ao forte papel que essa instituição “desempenhava naquela época”, ele teve a “oportunidade de estar com Jango, Brizola, Santiago Dantas e dezenas de outros políticos, militares e sindicalistas por mais de uma vez”. Mas, nem por isso, apesar de ter vivido essa experiência, se julgava possuidor de “uma capacidade superior de análise sobre esse período tão significativo e tão conhecido de nossa história”.⁶⁰

Garcia revelou que não havia assistido ao filme *Jango*, mas seu alvo era defender “a nova historiografia brasileira”, principalmente aquela que se dedicava a estudar “o período republicano”, dos ataques de Paulo Francis, a quem ele ironizou chamando-o de aspirante a “autêntico sucessor do saudoso Repórter Esso, cuja credibilidade advinha do fato de se auto-intitular ‘testemunha ocular da história’” (GARCIA, *Folha de São Paulo*. 13 abr. 1984. Caderno Opinião, p. 3).

Em defesa do ofício dos pesquisadores da história brasileira, Marco Aurélio Garcia escreveu que “o que há de relevante na historiografia se faz mesmo, em grande parte, nos arquivos, na leitura dos jornais e de outros papéis velhos”. E disse que, se Paulo Francis conhecesse melhor a nova historiografia que vem sendo feita no país, ele não seria

⁵⁹ Marco Aurélio Garcia, à época, era professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e coordenador do Arquivo de História Social da mesma instituição. Havia lecionado na Universidade de Paris e na Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais. Foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT) e atuou como político e coordenador de programas dos governos Lula e Dilma Roussef.

⁶⁰ GARCIA, Marco Aurélio. *Jango, Francis e a história*. *Folha de São Paulo*. 13 abr. 1984. Caderno Opinião, p. 3.

[...] tão categórico quando escreve sobre as 'vantagens' que a CLT trouxe para o movimento operário ou sobre o papel 'progressista' dos 'tenentes'. (Para os que não sabem quem foram os tenentes de 1920/30, lembremos que são os generais e marechais de 1964 e que a visão elitista e autoritária da sociedade brasileira é uma constante de seu pensamento e de sua ação) (GARCIA, *Folha de S. Paulo*, 13 abr 1984, p. 3).

Marco Aurélio Garcia deu algumas razões a Paulo Francis, pois “a história não é só um problema de fontes e [...] não basta estar bem documentado para ser um bom historiador”.⁶¹ Ele também deu razão ao jornalista “ao não fazer coro com as teorias conspiratórias para explicar a queda de Goulart” e em “chamar a atenção para a audácia dos vencedores e as vacilações dos vencidos como elemento importante do golpe, rompendo com a idéia da inevitabilidade do 1º de abril”.⁶² Outro mérito reconhecido por Garcia no texto de Francis foi a desmistificação “do ‘bom Jango’, tão grata ao sentimentalismo brasileiro”, segundo ele. Na visão de Marco Aurélio Garcia

O homem que capitulou “para evitar uma guerra civil” abriu com seu gesto o caminho para uma outra e mais sangrenta guerra da qual foram vítimas não só os mortos e supliciados nas câmaras de tortura, mas o conjunto dos trabalhadores (transformados em “classe’ perigosa”) submetidos a salários baixíssimos, degradações sem precedentes de suas condições de vida e dignidade e a mais férrea disciplinarização de que se tem conhecimento (GARCIA, *Folha de S. Paulo*, 13 abr 1984, p. 3).

Ao final do artigo, Marco Aurélio Garcia defendeu o documentário *Jango*, apesar de não tê-lo assistido também, identificando seu valor no ato de “tirar seu herói do esquecimento em que o haviam colocado os usurpadores” e destacando a importância de comentá-lo e debatê-lo. E concluiu:

Independente de saber qual a “verdade” do governo Goulart, o filme de Tandler colocou uma questão mais importante para o debate e isto talvez explique a paixão com que ele vem se travando: em que medida o período 61-64, nesta hora crepuscular do regime saído do golpe de 1º de abril, permite uma reflexão sobre nosso presente e sobre nossos destinos (GARCIA, *Folha de S. Paulo*, 13 abr 1984, p. 3).

O encadeamento de textos jornalísticos como embate de visões sobre o governo

⁶¹ GARCIA, Marco Aurélio. *Jango, Francis e a história*. *Folha de São Paulo*. 13 abr. 1984. Caderno Opinião, p. 3.

⁶² *Idem*.

Goulart e sobre o fazer historiográfico indica que o debate provocado por *Jango* foi além do próprio documentário e fez emergir na imprensa disputas de memórias acerca dos episódios narrados e disputas entre o jornalismo e os saberes produzidos no âmbito acadêmico sobre João Goulart, sobre seu governo e sobre o golpe de 1964. Há uma riqueza nesse debate que extrapola o filme e elucida sobre outros aspectos dos eventos da história representados no documentário.

O ponto em comum entre as falas de Marco Aurélio Garcia e de Paulo Francis era que as pesquisas sobre o golpe de 1964 deveriam ser aprofundadas. Enquanto Garcia defendia que a historiografia não poderia prescindir das fontes tradicionais, dos “papéis velhos”, Paulo Francis, à maneira dele, defendia que era preciso também conhecer e analisar “todas as opiniões que realmente pesavam”. Talvez Francis estivesse defendendo, sem saber, a história oral como fonte. Ou, talvez, estivesse reivindicando o valor da visão dos observadores (leia-se jornalistas) do período para uma reconstituição histórica do período. Percebe-se, em outros textos jornalísticos, certo ressentimento por parte de seus autores de não terem sido entrevistados ou consultados para o documentário, o que evidencia que *Jango* provocou na imprensa uma disputa entre história e jornalismo.

Em artigo também publicado na *Folha de S. Paulo*, no mesmo dia 1º de abril, o jornalista Alberto Dines deixou transparecer certa contrariedade com o fato de Silvio Tendler não ter ouvido profissionais da imprensa para seu filme.⁶³ Para Dines, o cineasta deveria ter colhido o depoimento de alguns jornalistas:

[...] aqueles que desejam ver o jornalismo como instrumento básico da reconstrução histórica ficam decepcionados ao verificar que em *Jango* não foram ouvidos os repórteres políticos daquele período (1961-1964), sobretudo se considerarmos que as grandes figuras da época continuam em posição exponencial hoje. Preferiu-se o testemunho de personagens aos dos observadores. Isto desabona a quem? (DINES, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, p. 7).

O artigo de Alberto Dines construía um paralelo entre o documentário *Jango* e uma extensa entrevista com “o famigerado cabo Anselmo”, publicada na revista *IstoÉ*

⁶³ DINES, Alberto. Um carbonário e um solitário, dois momentos de 1964. *Folha de S. Paulo*. Política – 1º Caderno, 01 abr. 1984, p.7.

naquela semana. O trabalho investigativo do repórter Octávio Ribeiro, autor da reportagem, foi elogiado por Dines, principalmente pelo cuidado profissional em apresentar réplicas às declarações do entrevistado, fundamentadas, segundo Dines, em trabalho atencioso de apuração da verdade dos fatos. Na entrevista à revista *IstoÉ*, José Anselmo dos Santos, o cabo Anselmo, falou sobre passagens da sua trajetória e sobre como se tornou colaborador dos órgãos de repressão do regime militar, após sua prisão em 1971. De volta à liberdade, o cabo Anselmo passou a atuar como agente infiltrado, denunciando militantes da luta armada.

O argumento de Alberto Dines sustentava que o cabo Anselmo era um agente da Central Intelligence Agency (CIA) e que a Revolta dos Marinheiros, liderada por ele, foi um episódio encomendado, provocado propositadamente para acirrar o clima de instabilidade política. Assim, Dines criticava a forma como Silvio Tandler havia tratado a revolta e seu líder no documentário.

Comparar um episódio artificialmente provocado, portanto ilegítimo, com os eventos pré-revolucionários na Rússia czarista ou com a nossa Revolta da Chibata – como se faz agora – é escrever com as linhas tortas das maquinações policiais (DINES, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, p. 7).

Sobre a representação do episódio da Revolta dos Marinheiros em *Jango*, Alberto Dines elogiou a sequência de imagens intercaladas com passagens do filme *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), como um “dos momentos de maior esmero artesanal e emoção cinematográfica”, mas cobrou do cineasta um tratamento mais acusatório do agente infiltrado. Dines questionou: “Anselmo aparece inúmeras vezes, mas jamais é identificado. Por que ignorar o mais importante personagem da narrativa? Simplesmente para não interromper a pujança da metáfora”.⁶⁴ Na verdade, o cabo Anselmo aparece com destaque em primeiro plano cerca de três vezes na sequência citada. Mas Alberto Dines insistiu:

Por amor à estética e submissão ao sentimento passou-se ao largo de um equívoco. Se o motim foi engendrado numa sala-de-situação de algum serviço de informação porque compará-lo às insurgências clássicas? Muitos minutos mais tarde em contexto completamente diferente – e isto em jornalismo é importante – revela-se afinal que Anselmo era um reles

⁶⁴ DINES, Alberto. Um carbonário e um solitário, dois momentos de 1964. *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984. Política, 1º Caderno, p. 7.

provocador (DINES, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, p. 7).

Na verdade, Silvio Tendler revela adiante no filme *Jango* que o cabo Anselmo foi denunciado por integrantes da luta armada como “infiltração da polícia”. A abordagem de Silvio Tendler no documentário é que Anselmo tornou-se um colaborador das forças policiais de repressão posteriormente, traindo a luta armada em outro contexto, interpretação que encontra correspondência na historiografia atual.⁶⁵ Mas Alberto Dines, revelando um posicionamento ambíguo, que elogia e critica o documentário ao mesmo tempo, escreveu:

Não se pretende aqui fazer a crítica cinematográfica, mas esta seqüência onde a verdade foi preterida à beleza da metáfora é exemplo da perigosa tentação de fazer bonito na difícil tarefa de resgatar a história. O cineasta Tendler pretendeu dar sua visão pessoal daquele momento histórico com seus personagens e o faz com maestria. É uma contribuição, mas não é a verdade (DINES, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, p. 7.).

Sobre as razões que levaram à tragédia anunciada do golpe de 1964, Dines preferiu lançar perguntas:

Quem e que forças, dentro do esquema janguista, torpedearam o governo do primeiro-ministro Tancredo Neves? Quem tornou impossível a atuação de Carvalho Pinto na pasta da Fazenda? Quem impediu Celso Furtado, como economista e como político, de orientar a estratégia econômica e social que teria evitado o impasse? Quem, em suma, destruiu aquela delicada teia de composição e equilíbrios que Jango, habilidosamente, tentou tecer deixando-o irremediavelmente só? Denise Goulart, uma das produtoras, certamente não gostaria de trazer questões de família para as telas do País, quiçá, do mundo (DINES, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, p. 7).

Para o jornalista, o golpe havia sido provocado pela “insânia” de Leonel Brizola e pelas forças políticas lideradas por ele, que entraram em conflito com as propostas de Jango. Citando o teor do depoimento de Celso Furtado no documentário, Dines afirmou que ficava claro que

[...] havia duas forças conflitantes disputando a hegemonia dentro do governo Goulart: uma, a dele [João Goulart], pretendia a retomada do desenvolvimento, sobretudo nas áreas carentes para abrir caminho às

⁶⁵ Para um estudo da Revolta dos Marinheiros ver: ALMEIDA, Anderson da Silva. A grande rebelião: os marinheiros de 1964 por outros faróis. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. P.142-157.

Reformas de Base, outra, jogou-se impensadamente na campanha das reformas sem aquilatar as divisões e conseqüências da cruzada. (DINES, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, p.7).

Assim, o documentário de Silvio Tendler, na opinião do jornalista, transmitia com sensibilidade a solidão de Jango no poder. Havia, segundo ele, uma tristeza “no olhar, na atitude distante e inexplicavelmente sofrida do personagem durante o filme inteiro, mesmo quando ria ou se inflamava”.⁶⁶ Para Dines, João Goulart “arregimentou os melhores talentos, mas não conseguiu aproveitá-los, deixou-os serem liquidados um a um pela insânia” (DINES, *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984, p. 7).

Como é possível perceber pelas citações de trechos dos textos de Alberto Dines e de Paulo Francis, as polêmicas levantadas a partir do documentário *Jango* foram intensas e extensas. Mas é curioso notar que mesmo em críticas que procuraram desmentir a narrativa audiovisual de Silvio Tendler, sob a alegação de que ela não correspondia à verdade histórica, como no caso de Dines, procurou-se também, ao mesmo tempo, elogiar o trabalho do diretor. Por que isso aconteceu? Esse tipo de posicionamento em relação ao filme, de criticar e elogiar ao mesmo tempo, teria motivações políticas, influenciadas pelo clima de contestação ao regime militar alimentado pela campanha das Diretas Já? Evitava-se propositadamente, mesmo não concordando com as teses do documentário, criticá-lo abertamente para não parecer conivente com a versão dos militares de que o governo Jango foi uma baderna e que a Revolução de 31 de março procurou restabelecer a ordem? É possível que isso tenha acontecido, pelo menos em parte. E indícios de que posicionamentos mais críticos sobre o documentário foram evitados para não se entrar em choque com o clima político de luta pela redemocratização foram encontrados em outro texto jornalístico de Paulo Francis, publicado no dia 10 de maio, na *Folha de S. Paulo*.⁶⁷

Em sua famosa coluna Diário da Corte, o correspondente internacional disse estar recebendo “pilhas de cartas” sobre o artigo publicado sobre o governo João Goulart.

⁶⁶ DINES, Alberto. Um carbonário e um solitário, dois momentos de 1964. *Folha de S. Paulo*, 01 abr. 1984. Política, 1º Caderno, p. 7.

⁶⁷ FRANCIS, Paulo. Diário da corte. *Folha de S. Paulo*, 10 mai. 1984. Ilustrada, p. 36.

Segundo Paulo Francis, a maioria das missivas era elogiosa e dizia: “enfim alguém teve a coragem etc.”. Havia também “os insultos previsíveis”, mas, segundo Francis, duas questões se destacavam: a primeira era que “muita gente” concordava ou discordava dele “sobre os méritos do documentário de Silvio Tendler, ‘Jango’”, embora ele, curiosamente, não tivesse visto o filme e a breve e “única menção” que havia feito ao diretor Silvio Tendler, no artigo anterior, fora “sobre uma entrevista na ‘Folha’ em que ele dizia que Jango tinha um projeto de governo”, afirmação com a qual não concordava. A segunda questão colocada por Francis era sobre as pessoas que o advertiam, através das cartas, “dos perigos de criticar (ainda que corretamente, frisam) o governo pré-golpe porque isso é dar ‘munição ao inimigo’” (FRANCIS, Folha de S. Paulo, 10 mai. 1984. Ilustrada, p. 36).

Embora não seja possível comprovar o verdadeiro teor das cartas recebidas por Paulo Francis, é possível, por outro lado, a partir da leitura dos periódicos, afirmar que a recepção dos periódicos analisados ao documentário *Jango* foi, em grande parte, generosa e favorável, mas também crítica. E mesmo em críticas mais corrosivas, curiosamente, o valor do documentário como cinema foi poupado. A despeito do inegável debate histórico sobre o passado brasileiro recente provocado e alimentado pelas disputas de memórias dos observadores (jornalistas) e pelas análises de pesquisadores acadêmicos, é possível afirmar que prevaleceu uma postura contraditória: o documentário histórico de Silvio Tendler não corresponde à verdade, mas é imperdível, tem valor histórico inegável e deve ser visto.

Talvez o caminho para compreendermos a recepção ao filme pela grande imprensa esteja justamente em críticas mais ácidas e que talvez representem o cerne do pensamento de jornalistas e críticos de cinema da época: o filme é bom, mas é “janguista” e, em relação a Jango como figura política, a polêmica continua. Décio Pignatari, por exemplo, em um texto demolidor da representação de João Goulart no documentário, sintetiza, de certa forma, o tipo de pensamento que prevaleceu na época:

O grande astro da fita de Silvio Tendler é o Evento, o conjunto e a somatória dos acontecimentos, acontecimentos estes que sempre se mostraram maiores do que aqueles que julgavam poder deflagrá-los ou controlá-los, a começar pelo infantil, para não dizer medíocre e incompetente, líder sinistro

pópulo-varguista João Goulart, aprendiz de feiticeiro que não soube sequer compreender a magnitude das forças que deflagrara (quanto mais dirigi-las!), ou perceber o gigantesco algodão de açúcar que era o seu pretense poder apoiado nas massas pré-lumpenizadas pelo Feiticeiro-Chefe Getúlio, a quem não pôde recorrer para abater o ciclone. [...] Quanto ao filme ‘Jango’, propriamente dito, acho que se trata de um excelente documentário – apesar dele mesmo. (PIGNATARI, *Folha de S. Paulo*, 30 mar 1984.)⁶⁸

O filme é excelente, “apesar dele mesmo”, diz Pignatari. Nem todos os críticos se posicionaram com tanta contundência contra a figura de Jango (na verdade, a maioria evitou esse tipo de posicionamento), mas a crítica de Pignatari pode ser vista como uma síntese da recepção no que se refere ao debate sobre a história recente do país: mais do que a percepção de que Silvio Tendler ofereceu uma visão histórica consensual sobre o golpe de 1964, o valor do filme se localizou no fato de o diretor ter oferecido corajosamente uma versão não oficial da história. O consenso na recepção parece estar ligado à História, ao valor histórico do filme de fazer emergir e apresentar no cenário público a história do golpe e da origem do regime militar que muitos naquela época desejavam que terminasse. Como disse Pignatari: o astro do filme é o Evento. É em torno disso que há consenso. A respeito de todo o resto, todos que escreveram sobre o filme apontaram lacunas, discordaram da figura positiva de Jango, compararam a versão cinematográfica com suas memórias dos fatos, criticaram ou elogiaram o tom emocional do filme etc. Há uma riqueza na polêmica provocada pelo documentário. Cada crítica, cada matéria abre uma janela, seja em relação ao filme como cinema, seja em relação à representação fílmica do golpe e de seus personagens, seja em relação aos motivos que levaram ao golpe. Nesse ambiente, Silvio Tendler defendeu seu personagem título em todas as declarações, enquanto as críticas a Goulart e a seu governo se fizeram presentes na maioria das matérias.

4.2.2 *Jango, o documentário “janguista”*

As memórias sobre o ex-presidente João Goulart, desde o golpe de 1964, sempre carregaram uma grande dose de polêmica. Circunscritas ao episódio que o depôs em 1964, as memórias sobre Goulart e seu governo (1961-1964) foram destinadas ao esquecimento não apenas pelos vencedores da “revolução”, mas também por setores da

⁶⁸ PIGNATARI, Décio. Líder/Evento. *Folha de S. Paulo*, 30 mar. 1984. Ilustrada, p. 42.

esquerda. Jorge Ferreira (2011) afirma que o golpe militar foi um episódio que “encapsulou” a memória de Goulart, restringindo a percepção da personalidade e da trajetória política do ex-presidente apenas ao evento do golpe. E o teor dessas memórias, quando resgatado por historiadores, apresenta-se como muito negativo em grande parte.

Marieta de Moraes Ferreira (2006) buscou analisar 46 depoimentos do acervo do Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (Cpdoc/FGV) com o objetivo de sintetizar termos e ideias recorrentes das memórias construídas de João Goulart por setores conservadores e da esquerda. Tomados entre 1975 e 2005, os depoimentos analisados pela historiadora revelam “visões elaboradas *a posteriori* [do golpe de 1964] e condicionadas pelas novas conjunturas políticas” (FERREIRA, 2006, p. 11). A tomada dos depoimentos é, em parte, contemporânea ao período de produção de *Jango* e, por isso, é possível tomá-los como representativos de memórias que prevaleciam sobre João Goulart quando do momento do lançamento do documentário. Dessa forma, torna-se relevante utilizar o artigo de Marieta de Moraes Ferreira como referência para a compreensão de como a representação de João Goulart no documentário *Jango* foi recepcionada pela imprensa nos anos 1980.

No que se refere à representação favorável da figura do ex-presidente no filme, a recepção da grande imprensa foi cautelosa, ambígua, apresentando críticas veladas, pois, ao mesmo tempo em que não seria de bom tom, dado o momento político de ocaso do regime militar, criticar abertamente João Goulart, seria igualmente uma demonstração de pouco senso crítico tomar o *Jango* de Silvio Tendler como uma verdade histórica devido à forte memória negativa sobre sua figura. Diante da memória polêmica em torno do ex-presidente, alguns posicionamentos assumiram um tom ambíguo, ora lançando um olhar benevolente sobre *Jango*, ora criticando sua figura. Mas isso não quer dizer que não houve críticas mais contundentes à figura de João Goulart. Uma delas foi o artigo de Paulo Francis, como vimos na seção anterior, e outra, o texto de Décio Pignatari. Pode-se afirmar que visões críticas e negativas sobre João Goulart e seu governo, explícitas ou veladas, se fizeram presentes em vários textos publicados na imprensa.

Um artigo do jornalista Sérgio Augusto, publicado na *Folha de S. Paulo*, antes da estreia do documentário no circuito comercial, dedicou-se especificamente à figura de João Goulart.⁶⁹ O lide do texto celebrou o momento de lembrança do ex-presidente deposto:

No palco, na tela, nas livrarias e em outros espaços do nosso imaginário, a figura de João Goulart começa a ser lembrada e revista à luz dos raios da história e dos relâmpagos da emoção. Para melhor. No emocionante documentário “Jango”, de Silvio Tendler, a ser lançado em março, o general Muricy, um dos artífices do golpe de 64, só falta dizer que o presidente deposto era um anjo cercado de demônios (comunistas) por todos os lados. (AUGUSTO, *Folha de S. Paulo*, 16 fev. 1984, p. 36).

Sérgio Augusto se referia a um dos depoimentos de Antônio Carlos Muricy no documentário em que o general afirma que os militares não tinham nada contra Jango, mas sim “por aqueles que o cercavam”, os comunistas. O comentário irônico do jornalista evidenciou uma memória construída de João Goulart acerca do seu envolvimento com líderes comunistas nos anos 1960, e presente nos depoimentos referentes aos setores conservadores analisados por Marieta de Moraes Ferreira (2006). A historiadora aponta que nas memórias dos conservadores, incluindo militares e udenistas, “um dos eixos que organiza os argumentos desse grupo é a visão de que Goulart representava uma ameaça, pois seu governo possibilitaria a entrada do comunismo no país e a instauração de uma república *sindicalista*” (FERREIRA, 2006, p. 11). Segundo a historiadora, pela análise do depoimento de Antônio Carlos Muricy, concedido ao Programa de História Oral do Cpdoc/FGV antes do filme, percebe-se que a visão do general acerca do governo Goulart e do presidente Jango é marcada pela contradição: o ex-presidente era visto pelo general como “um homem bom, fraco, influenciável”, mas que ao mesmo tempo estava “patrocinando os preparativos de um golpe comunista” (FERREIRA, 2006, p. 11-12).⁷⁰

No artigo, Sérgio Augusto argumentou que Jango, quando presidente, excitou “muito pouco a veia artística nacional”, pois era “modestíssima, por exemplo, a sua

⁶⁹ AUGUSTO, Sérgio. João Goulart, agora, dá samba. *Folha de S. Paulo*. 16 fev. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 36.

⁷⁰ O depoimento de Antônio Carlos Muricy ao Programa de História Oral do Cpdoc/FGV foi realizado em 20/05/1981.

presença na literatura de cordel”, além de não ter se tornado mote para marchinhas, sambas e outras manifestações populares. Para Augusto, Goulart não possuía “o carisma de Getúlio e JK e a histrionice de Jânio” e “era musa pesada ou cândida demais para hosanas ou chacotas” e, por isso, durante o tempo em que ocupou a presidência, “Jango, definitivamente, não deu samba”.⁷¹ Para Sérgio Augusto, João Goulart:

Parecia desprovido de alma própria: não era o líder, mas a sombra de outro (Getúlio), nem o presidente eleito, mas o seu substituto. Nem a maior parcela de culpa pelos acontecimentos que precipitaram sua derrocada os seus algozes lhe quiseram atribuir. Hamlet era o seu orixá shakespeariano (AUGUSTO, Folha de S. Paulo, 16 fev. 1984, p. 36).

Assim como o príncipe Hamlet imbuíu-se da missão de vingar o assassinato de seu pai (o espectro que ronda o palácio), assim também Jango era visto como o herdeiro político do espectro de Getúlio Vargas. A vingança da morte-suicídio de Getúlio seria a implantação das reformas sociais nacionalistas. Na peça, Hamlet finge-se de louco para levar a cabo seu plano de vingança contra seu tio Cláudio, o assassino e usurpador do trono. Nos anos 1960, o presidente Jango, com sua política pendular conciliatória que ora sinalizava medidas à esquerda, ora sinalizava medidas à direita, confundia os dois lados, esquerdistas e conservadores, que passaram a vê-lo com desconfiança. Ao fim, a loucura fingida de Hamlet e os planos do rei Cláudio de eliminar o enteado levam o reino da Dinamarca à dominação estrangeira do príncipe Fortimbras, da Noruega.

O jornalista lembrou também que “Jango foi um dos totens de maior destaque no sacrário glauberiano”. E citou o personagem Manuel Prado Diaz do filme de Glauber Rocha, *Cabeças Cortadas* (1970), um “monarca terceiro mundista” que “exibia traços de Perón e Jango” e que acabava morrendo, conforme suas palavras “vítima de sua própria sinceridade”. Sérgio Augusto contou que Glauber “brigou com o editor Ênio Silveira” porque queria que a editora Civilização Brasileira publicasse um romance sobre Jango de mais de 500 páginas. O romance não foi publicado, mas virou peça teatral dirigida por Luís Carlos Maciel que entraria em cartaz em abril de 1984, “com uma centena de intérpretes em cena”. Mas, segundo Augusto, no final de janeiro, “a

⁷¹ AUGUSTO, Sérgio. João Goulart, agora, dá samba. *Folha de S. Paulo*. 16 fev. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 36.

Funarj, patrocinadora do espetáculo, mandou suspender os ensaios” alegando “falta de verba”, o que, para os “principais envolvidos na encenação” parecia “censura velada”.⁷² Para o jornalista, com o filme e com a peça, ainda que suspensa, “Jango estava aos poucos sendo descoberto como uma das figuras mais trágicas do nosso tempo” (AUGUSTO, Folha de S. Paulo. 16 fev. 1984. Ilustrada, p. 36).

A visão de que se tratava de um personagem trágico norteou de modo geral a recepção da grande imprensa nos periódicos analisados. Paulo Sérgio Pinheiro, em artigo também anterior à estreia no circuito comercial, lembrou que, nos anos 1960, “o charme de João Goulart” escapava a ele e aos seus contemporâneos, mas que o ex-presidente era reconhecido por sua “irradiante simpatia”.⁷³ Note-se a contradição: o charme de Jango era invisível, mas sua simpatia era uma marca que todos reconheciam. O filme de Silvio Tandler, na opinião de Pinheiro, procurou “não rebater na tecla ‘Jango caiu por suas virtudes’”, fazendo menção à célebre frase de autoria de Darcy Ribeiro: “[...] o governo Jango não caiu por seus defeitos – [...] -, ele foi derrubado por suas qualidades”, uma das frases mais evocadas para falar da representação de João Goulart no documentário, lembrada em vários outros textos.⁷⁴ Para Pinheiro,

Silvio Tandler não fez economia das contradições do personagem, revelou com candura e clareza os ingredientes que vão construindo o desenlace dramático. No fim não é [Salvador] Allende, o que não diminui a gravidade da situação, e Jango vira trágico. (PINHEIRO, *Folha de S. Paulo*, 25 fev. 1984, p.2.).

De toda a recepção nos periódicos analisados, a entrevista de Silvio Tandler à jornalista Lúcia Rito, publicada pela revista *Veja*, em 04 de abril de 1984, nas páginas amarelas, talvez seja o texto mais representativo da recusa em aceitar o enaltecimento da figura de

⁷² AUGUSTO, Sérgio. João Goulart, agora, dá samba. *Folha de S. Paulo*. 16 fev. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 36.

⁷³ PINHEIRO, Paulo Sérgio. Viva Jango. *Folha de S. Paulo*, 25 fev. 1984. Caderno Opinião, p. 2.

⁷⁴ A frase original é: “Com efeito, o governo Jango não caiu por seus defeitos – um dos principais seria minha presença no posto-chave de chefe da Casa Civil - ele foi derrubado por suas qualidades.” A frase foi escrita por Darcy Ribeiro em um artigo de sua autoria sobre o golpe de 1964, publicado pela *Folha de S. Paulo* em março de 1982. O texto integrou um conjunto de três artigos de pessoas convidadas pelo jornal para darem seus depoimentos sobre os 18 anos do “Movimento de março de 1964”, nas palavras da *Folha*, que, por sua vez, colocou uma observação no alto da coluna declarando que o teor dos artigos não representava a opinião do jornal. Os outros dois textos foram assinados pelo então presidente do Senado Jarbas Passarinho e pelo deputado Hebert Levy. Cf. RIBEIRO, Darcy. 1964: um testemunho. *Folha de S. Paulo*, 30 de março de 1982, p. 3.

João Goulart proposto pelo documentário. Lúcia Rito, nessa entrevista, questionou Silvio Tendler, pergunta após pergunta, sobre a representação de Jango no documentário e as indagações da entrevistadora parecem ter sido pautadas a partir das memórias negativas cristalizadas e disseminadas acerca do ex-presidente. A entrevista de Silvio Tendler à revista *Veja* foi um momento em que o diretor se mostrou mais crítico, não ao personagem que criou, mas ao personagem histórico que passou a conhecer com mais profundidade através da pesquisa realizada para a produção do documentário. Essa entrevista foi publicada integralmente no livro do filme como um dos textos que acompanham o texto principal do documentário.⁷⁵

Logo na terceira pergunta, Lúcia Rito afirmou que Silvio Tendler admitiu em diversas ocasiões que havia feito um filme simpático a Jango e perguntou ao cineasta se ele acreditava que João Goulart “foi deposto mais por suas qualidades do que por seus defeitos”. A menção à célebre frase de autoria de Darcy Ribeiro, como apontado anteriormente, foi uma constante na recepção da imprensa. O diretor respondeu à jornalista que “isso seria simplificar a História”, que “houve uma profunda luta social” nos anos 1960, e que “Jango errou ao não conseguir a adesão da classe média, e a direita teve competência para isso”.⁷⁶ Na avaliação de Tendler, no contexto das lutas sociais dos anos 1960-1964, quem conseguisse o apoio da classe média ganharia a luta política.

Na sequência, Lúcia Rito questionou o diretor sobre a omissão no filme da “fraqueza de Jango em momentos cruciais” como “algo de que até os seus correligionários se queixavam”. Silvio Tendler respondeu que “talvez o maior erro de Jango tenha sido aceitar disputar o poder com Leonel Brizola” e que “o racha dentro do governo foi-lhe fatal”. O cineasta concordou com a jornalista ao dizer indiretamente que Goulart foi fraco em alguns momentos, pois o presidente, segundo o diretor, “deveria ser mais duro em certas ocasiões”, especialmente “na relação com os militares”. Para Silvio Tendler, Jango não soube avaliar a questão militar e o filme mostra “um encontro ameno dele com os seis generais do Alto Comando” dentre os quais, na leitura de Tendler, apenas um não conspirava contra o presidente.

⁷⁵ Cf. DIAS; TENDLER (1984, p.103-109).

⁷⁶ RITO, Lúcia. Em defesa de Jango. Entrevista: Silvio Tendler. *Veja*, 04 abr. 1984.

Nesse sentido, Silvio Tendler se alinha às memórias da esquerda, embora não totalmente. Marieta de Moraes Ferreira (2006, p. 22) detecta, entre os depoimentos de atores posicionados à esquerda no espectro político, a predominância da “ideia de que Jango não soube avaliar a conjuntura política do país”. O depoimento de Evandro Lins e Silva, embora colhido em 1995, aponta que João Goulart não acreditava em uma conspiração militar contra seu governo (FERREIRA, 2006, p.23).

Outra pergunta de Lúcia Rito tocou em uma das memórias mais disseminadas sobre João Goulart e, talvez, na principal acusação que o filme procura rebater ao mostrar um presidente empenhado em implantar um programa de governo: o despreparo. Marieta de Moraes Ferreira (2006, p. 12) identifica “fraco e despreparado para exercer a presidência da República” como um argumento da memória construída de Goulart “presente em vários depoimentos udenistas” dentre os analisados por ela. Diante da pergunta da jornalista: “se ele não era um despreparado, acredita que tinha perfeita consciência de onde estava e para onde ia?”, Silvio Tendler respondeu: “Jango não só era preparado como teve um projeto político absolutamente coerente desde seus primeiros passos na vida pública”. O cineasta destacou que desde o início de sua atuação política, como articulador do PTB, João Goulart demonstrou “o mesmo desejo de reformas e de mobilização popular que seria o conteúdo de sua posterior atuação como estadista”. Quando foi Ministro do Trabalho, segundo o diretor, Goulart manteve a coerência valorizando os trabalhadores, e que na sua carta de renúncia ao cargo estão presentes os “mesmos pontos, que depois, como presidente, transformaria em seu programa de reformas de base”. Silvio Tendler defendeu o ex-presidente, dizendo que ele exerceu o cargo por apenas quatorze meses e “assim mesmo deu um sacolejão no país”, pois propôs medidas que mexiam com “a estrutura social, política e cultural” do Brasil. O cineasta finalizou sua resposta dizendo que “apesar dos tropeços” João Goulart mostrou “que tinha sua utopia, seu projeto”.

Sobre as acusações de corrupção que pesaram sobre João Goulart, antes e depois do golpe de 1964, a jornalista da revista *Veja* perguntou ao cineasta por que ele não tocou nesse assunto no documentário já que as acusações de enriquecimento ilícito fizeram parte do contexto da década de 1960. Silvio Tendler rebateu dizendo que tocar nesse assunto “não seria uma forma de fazer história” já que muitos Inquéritos

Policiais Militares (IPMs) foram feitos contra Jango, à época, e que nenhum deles conseguiu provar coisa alguma. Silvio Tendler destacou que o filme mostra a riqueza de João Goulart e sua família, que Jango era o presidente rico de um país pobre, e diz que a fortuna de Jango era devida ao seu “extraordinário tino comercial” tendo sido o responsável pela introdução de “um novo tipo de gado na Argentina”, negócio com o qual ganhou muito dinheiro, segundo o cineasta. A questão da corrupção atribuída a João Goulart não aparece como memória construída do ex-presidente nos depoimentos dos setores conservadores e de esquerda analisados por Marieta Ferreira (2006).

Outra acusação a João Goulart, presente nos anos 1960 e mencionada por Lúcia Rito, foi a de “cumplicidade com movimentos grevistas e de desrespeito às leis”. Silvio Tendler respondeu que imagens sobre as greves aparecem no documentário: “aparece o cais do porto parado, diz-se claramente que as greves eclodiram nos serviços públicos, mostra-se um bonde sendo conduzido por um bombeiro”, defende-se o cineasta. Mas Silvio Tendler declarou que foi uma opção consciente não “dar ênfase às greves” porque isso iria contrariar sua interpretação, pois ele não acha “que foram as greves que desestabilizaram o governo Goulart” e disse: “A greve é uma ação política própria da democracia. Confundir ação política com baderna e anarquia é procedimento próprio da UDN. Corrupção e baderna foram armas da ideologia udenista”.⁷⁷

Lúcia Rito insistiu na questão de que o clima de agitações grevistas “teria favorecido a sublevação de marinheiros e sargentos, o estopim do movimento de 1964”. Silvio Tendler respondeu que “esses episódios foram usados como pretexto para o golpe”, pois, em sua opinião, o golpe já estava sendo gestado há pelo menos um ano como é possível comprovar pelos depoimentos de Magalhães Pinto e do general Antônio Carlos Muricy presentes no documentário. Mas ele ressaltou que a Revolta dos Marinheiros e dos sargentos “jogou nos braços da direita oficiais constitucionalistas que não suportavam ver a hierarquia esfacelada”. A questão da quebra de hierarquia é um dos pontos centrais nos depoimentos dos conservadores analisados por Marieta Ferreira (2006).

⁷⁷ TENDLER *apud* RITO. *Veja*, 04 abr. 1984.

Sobre o que julgava o legado mais importante de João Goulart, o cineasta apontou a preocupação com a justiça social e que o projeto de Jango era corrigir a política econômica de JK, muito aberta ao capital estrangeiro, tentando implantar uma agenda que impedisse “o saque de nossas riquezas”. Quanto à proposta de reforma agrária, Tandler disse que se ela tivesse dado certo, “o crescimento desordenado das cidades poderia não ter acontecido”. E declarou que “Jango foi um verdadeiro estadista”, pois “preferiu evitar o derramamento de sangue”, a “carnificina” que haveria caso decidisse pela resistência ao golpe. Outro ponto considerado importante pelo cineasta foi a permanência do presidente deposto em solo brasileiro até o dia 2 de abril para que a posse de seu substituto fosse caracterizada como golpe, o que na visão de Silvio Tandler confirma o espírito estadista de Jango e derruba “a tese de que ele era um covarde e fugiu logo”. Para finalizar a entrevista, Tandler declarou: “Mesmo reconhecendo seus defeitos, acho que o que veio depois de Jango foi tão pior que começamos a achá-lo maravilhoso”.⁷⁸

Como é possível perceber, a entrevista concedida por Silvio Tandler à revista *Veja* revela, no teor das perguntas, a forte presença das memórias negativas sobre a figura de João Goulart nos anos 1980.

Na recepção da grande imprensa, refratária à representação positiva de João Goulart no documentário, não faltou uma comparação de Jango com o presidente à época, o general João Batista Figueiredo. Na primeira página do caderno cultural do *JB*, quando da denúncia da censura ao documentário, em 15 de fevereiro de 1984, o jornalista Villas Bôas Correa, após elogiar o documentário *Jango*, citou uma comparação entre o presidente deposto e o presidente militar:

Um velho político de muitas espertezas e sabedorias, que conheceu Jango na intimidade, foi seu ministro e hoje cultiva o Presidente João Figueiredo, costuma, muito em confiança, estabelecer o paralelo:

— Jango e Figueiredo têm em comum o absoluto desinteresse pelos assuntos administrativos. Ambos jamais suportaram cinco minutos de conversa sobre um problema sério. Agora, Jango era interessadíssimo em política e muito competente. E Figueiredo não gosta de política (CORREA, *Jornal do Brasil*. Caderno B, 15 fev. 1984. P.1).

⁷⁸ TENDLER *apud* RITO. *Veja*, 04 abr. 1984.

Trata-se de uma memória destacada por Marieta de Moraes Ferreira (2006, p. 19) em sua análise dos depoimentos do CPDOC: a de que João Goulart era avesso a assuntos burocráticos administrativos.

Lembrando a frase de Darcy Ribeiro, de que “o governo de Jango caiu pelas suas virtudes e não pelos seus defeitos”, a socióloga Aspásia Camargo propôs uma reflexão sobre o papel de João Goulart na conjuntura dos anos 1960:

“Há certos momentos na história em que os homens têm que exercer papéis decisivos, ocupar espaços vazios, não deixar vácuos. Jango caiu pelo vácuo que criou, e caiu também pelas forças contrárias. Não teve pulso forte para conduzir as reformas com equilíbrio, ou energia e autoridade para aproximar os aliados e controlar os adversários. O filme passa isso, quando, por exemplo, Raul Ryff lembra que Jango deu todas as facilidades ao Padre Peyton, pois as pessoas confundem conciliação com abdicação. E Jango passará à História como pessoa amável, inofensiva, até mesmo moderada.” (CAMARGO *apud* SCHILD, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 mar. 1984, p.1).

Na declaração de Aspásia Camargo estão presentes várias memórias negativas, todas elas detectadas por Marieta de Moraes Ferreira nos depoimentos do Programa de História Oral, tanto de adversários políticos quanto de antigos aliados políticos do ex-presidente: a falta de habilidade política para “não deixar vácuos” de poder; a incapacidade para controlar as forças políticas em jogo; a fraqueza, pois “não teve pulso forte para conduzir as reformas”.

Apesar dos espectadores especializados não terem aderido à figura favorável de João Goulart estampada em *Jango*, em 1984, pelo menos não totalmente, isso não desabonou o filme. Apesar de todas as críticas, o filme enquanto cinema permaneceu preservado, destacado nos textos quase como algo à parte.

4.2.2.1 *Jango* no 12º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado: o filme e as Diretas

Um dos maiores comícios da campanha das Diretas Já foi realizado no Rio de Janeiro, no dia 10 de abril, na Praça da Igreja da Candelária, e reuniu centenas de milhares de pessoas. Alguns falam em um milhão, outros consideram números mais

modestos, mas mesmo assim impressionantes.⁷⁹

No dia seguinte ao comício da Candelária, a *Folha de S. Paulo* noticiou a mobilização carioca em prol das eleições presidenciais em uma grande reportagem de página inteira, subdividida em textos, que trazia a manchete: “Rio faz o maior comício da história do Brasil”. Num dos textos, assinado pelo jornalista Ricardo Kotscho, vamos encontrar uma menção ao *link* filme/diretas:

Por uma dessas ironias da vida, está passando no Rio [de Janeiro] um filme chamado “Jango”, de Silvio Tandler, que desde a sua estréia forma filas sem fim nos cinemas. Sem entrar no mérito do filme e do personagem, que não sou crítico nem comentarista político, só posso dizer que esta coincidência do encontro entre o passado e o presente está indicando um futuro ali mesmo, na próxima esquina, como se o povo estivesse fazendo a autópsia em corpo vivo de um regime que não deu certo, e ninguém quer mais, já. (KOTSCHO, *Folha de S. Paulo*, 11 abr. 1984, p.4).

Silvio Tandler e Denize Goulart participaram do comício da Candelária, que coincidiu com o período de realização do Festival de Gramado. No dia seguinte ao comício, 11 de abril, *Jango* foi exibido no Festival e, segundo Leon Cakoff, estava prevista para o dia 12, na “hora do almoço”, uma curta passeata pró-diretas cujo trajeto percorreria dois quarteirões da cidade, “do hotel Serra Azul ao Cine Embaixador” com a presença dos participantes do evento, incluindo Silvio e Denize.⁸⁰

A sessão de *Jango* no Cine Embaixador foi a primeira exibição do documentário em terras gaúchas. A família Goulart estava presente: os filhos João Vicente e Denize, e a viúva Maria Thereza. O crítico Leon Cakoff entrevistou Denize Goulart, então com 26 anos. A filha de Jango disse estar emocionada com todo o sucesso do filme, pois ele estava servindo para informar a sua geração sobre os acontecimentos de 1964 e fazendo com que seu pai fosse mais bem entendido pelos mais jovens, uma parcela considerável do público que comparecia às sessões de *Jango* nos cinemas. Entre outras questões, Leon Cakoff jogou a pergunta: “O filme serve como instrumento de mobilização?” E Denize Goulart descreveu o que havia acontecido no comício da

⁷⁹ Segundo Leonelli & Oliveira (2004, p.482), os cálculos da Polícia Militar, do SNI e do engenheiro de transportes Fernando MacDowell indicaram a presença de cerca de 400 mil pessoas no comício da Candelária, mas o número que “pegou” foi de um milhão de participantes.

⁸⁰ CAKOFF, Leon. “Jango” e passeata pelas diretas em Gramado. *Folha de S. Paulo*, 11 abr. 1984. Caderno Ilustrada, p. 34.

Candelária:

“Ainda está um pouco restrito, mas tá servindo porque coincidiu nesse momento de ser lançado o filme com a campanha das diretas... (...) quando o Lula falou e disse que ia fazer uma homenagem a uma pessoa ausente, que durante esses vinte anos estava ausente, mas que representava a democracia. Daí, quando eu percebi, as pessoas começaram a gritar: “Jango, Jango”... Foi muito bonito...” (CAKOFF. Folha de S. Paulo, 13 de abr.1984. Ilustrada, p. 35).

Cakoff perguntou se Lula “foi o único que lembrou do Jango” e Denize respondeu: “Ninguém lembrou [...] nem do PMDB, PDT” (CAKOFF, Folha de S. Paulo, 13 abr. 1984. p. 35).

A cobertura do 12º Festival de Cinema de Gramado pelo *Jornal do Brasil* foi marcada pelo tom político. O crítico José Carlos Monteiro disse que “de forma direta ou indireta, a política percorre sinuosamente as linhas de força da quase totalidade das fitas selecionadas”.⁸¹ A mostra competitiva tinha “10 filmes longos e 10 curtos”. Os filmes longos em competição eram: *A Próxima Vítima* (João Batista de Andrade); *Águia na cabeça* (Paulo Thiago), *Extremos de Prazer* (Carlos Reichenbach), *Jango* (Silvio Tendler); *Tensão no Rio* (Gustavo Dahl), *Nunca Fomos Tão Felizes* (Murilo Salles), *Noites do Sertão* (Carlos Prates Correa); *O Baiano Fantasma* (Denoy de Oliveira); *Flor do Desejo* (Guilherme de Almeida); *Verdes anos* (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil). Os quatro primeiros já eram conhecidos do público carioca, mas os outros ainda eram inéditos, segundo Monteiro. É preciso esclarecer que, nessa época, documentários concorriam junto com filmes de ficção, não havendo diferenciação de gêneros.

No balanço de José Carlos Monteiro, o 12º Festival de Gramado abrangia “todas as tendências da produção brasileira recente”. Segundo o crítico, a mostra era “generosa, ampla e irrestrita”, pois contemplava “todos os gêneros (sátira, drama, policial, fantasia, crônica, animação, documentário)” e, por isso, colocava o “cinema em sintonia com o discurso político” que naquele momento agitava o Brasil: “a campanha pró-diretas, [o] debate pela reforma constitucional e [a] denúncia das

⁸¹ MONTEIRO, José Carlos. Gramado. Festa do Cinema Brasileiro começa hoje no Sul. *Jornal do Brasil*, 09 abr. 1984. Caderno B, primeira página.

deformações do regime”.⁸² Monteiro previa que o Festival seria “um certame político, uma vitrina das preocupações dos cineastas nacionais em relação aos rumos que se deve tomar nos próximos anos” além de “um fórum de reflexões sobre formas cinematográficas” (MONTEIRO, *Jornal do Brasil*, 09 abr. 1984. Caderno B, p. 1).

Sobre *Jango*, Monteiro disse:

Fica por conta do documentário de arquivo **Jango** a mais emocionante reconstituição da vida brasileira nos anos 60. Silvio Tendler não se perde em vinhetas nostálgicas ou em imprecisões ideológicas ao retratar a trajetória do ex-Presidente, através de cenas de arquivos e depoimentos de personalidades envolvidas nos acontecimentos de 64. Vigoroso, ainda que cinematograficamente discreto, **Jango** tem tudo para ser o acontecimento do certame. Sobretudo porque, apesar de tratar do assunto com recorrência, não deixa de exibir o melhor bom humor do seu diretor. (MONTEIRO, *Jornal do Brasil*, 09 abr.1984. Caderno B, p.1). (Grifo do autor)

Apesar de ser um dos favoritos ao prêmio *Kikito* de melhor filme, *Jango* não venceu na categoria principal em Gramado, ficando com o prêmio de Melhor Filme do Júri Popular. O prêmio popular fora instituído pela primeira vez no Festival de Gramado em 1984. Monteiro, ao noticiar a inovação, não perdeu a oportunidade de acentuar o momento político: “Afim, não se pode deixar o povo de fora quando ele também quer (e deve) votar”. E Silvio Tendler, ao receber o prêmio, disse: “*Vox populi, vox dei*” (MONTEIRO, *Jornal do Brasil*, 09 abr. 1984. Caderno B, p. 1).

De acordo com Leon Cakoff, o Festival terminou em melancólica frustração, pois os favoritos (a ficção *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles, e *Jango*) foram preteridos pelo filme *O Baiano Fantasma* (Denoy Oliveira,1984) que venceu na categoria Melhor Filme. Disse o crítico: “Se pensarmos que ‘Jango’ é o filme das diretas, é também de se pensar que ele perdeu feio no colégio eleitoral de Gramado” (CAKOFF, Folha de S. Paulo, 16 abr. 1984. Caderno lustrada, p. 23).

Diante da derrota, o jornalista Tarso de Castro, que havia ido a Gramado especialmente para o encerramento do Festival, saiu em defesa de *Jango*: “E a sensação que tive foi de sair de uma caminhada através do País em favor das

⁸² MONTEIRO, José Carlos. Gramado. Festa do Cinema Brasileiro começa hoje no Sul. *Jornal do Brasil*, 09 abr. 1984. Caderno B, primeira página.

eleições diretas para encontrar, na cidade gaúcha, uma indireta”.⁸³

É preciso dizer que, embora hoje, na memória construída sobre *Jango*, ele seja lembrado como “o filme das diretas”, no balanço geral da recepção da grande imprensa, nos quatro periódicos analisados, percebe-se que a expressão estava presente mais nas páginas da *Folha de S. Paulo* e foi mencionada principalmente pelo crítico Leon Cakoff, embora José Carlos Monteiro, na matéria sobre o Festival de Gramado tenha mencionado a alcunha. Em outros textos jornalísticos, o que prevaleceu, em geral, foram menções ao clima político de ocaso do regime militar e da relevância do documentário naquele momento. Desse modo, a apropriação do filme como instrumento político contra o regime militar se deu muito mais por incitar o debate histórico, por fazer emergir disputas de memórias, por levar a uma discussão pública, ou publicada, nos jornais, sobre o governo João Goulart e as razões do golpe, do que propriamente por reforçar o título de “o filme das diretas”. A adesão da imprensa ao frentismo sugerido pelo filme se deu pelo fato de jornalistas, especialmente da *Folha de S. Paulo*, terem mantido o filme em pauta, diariamente, durante todo o mês de abril. É preciso lembrar que a emenda Dante de Oliveira seria votada no dia 25 daquele mês. Se algumas vozes mais críticas se levantaram em relação ao filme, isso, talvez, pode ser visto como parte da estratégia de manter o debate sobre o filme aceso, enquanto os grandes comícios da Candelária, no Rio (10/04) e da Sé, em São Paulo (16/04), pela segunda vez, ainda estavam por serem realizados.

4.2.3 *Jango*: mais cinema e menos tese?

Esta seção visa a fazer um balanço de como *Jango* foi visto pelos críticos de cinema na época do seu lançamento. Nos periódicos consultados foram localizadas cinco críticas: três no *Jornal do Brasil*, uma em *O Globo*, e uma na *Folha de S. Paulo*. Ainda que vários textos jornalísticos, entre matérias e artigos, tenham debatido o filme dos pontos de vista cinematográfico, político, memorialístico e histórico, nesta seção considera-se a crítica como o texto jornalístico escrito por críticos de cinema

⁸³ CASTRO, Tarso de. Um mau festival. *Folha de S. Paulo*, 19 abr. 1984. Caderno *Ilustrada*, p. 30.

especializados.

O título desta seção refere-se a uma declaração de Silvio Tendler de que *Jango*, em comparação a *Os Anos JK*, seria um filme “menos tese e mais cinema”.⁸⁴ Na verdade, o que se pode observar é que a análise política e histórica presente em toda a recepção pautou também o olhar dos críticos de cinema. Entre os críticos, prevaleceu o destaque da riqueza imagética de *Jango*, mas sem abdicar da leitura política e ideológica do documentário.

A primeira crítica a *Jango* foi escrita por José Carlos Avellar e publicada no *Jornal do Brasil*, quando da denúncia da censura política ao documentário no mês de fevereiro. Embora o primeiro texto de Avellar já tenha sido comentado na primeira seção deste capítulo, torna-se necessário retomar a sua essência: o valor das imagens como documento da história e como encantamento. No capítulo 3, quando se buscou traçar um panorama da pesquisa imagética empreendida por Silvio Tendler, apontou-se o notável encantamento dos espectadores especializados pelas imagens selecionadas em *Jango*. Além da unanimidade da imprensa sobre o forte tom emocional do filme, como aponta Marcos Napolitano (2012), é possível afirmar que houve também uma convergência unânime de elogios às imagens do filme nos quatro periódicos analisados. E foi nesse aspecto que *Jango* mais brilhou enquanto cinema: a emoção que vem das imagens, da música, da narrativa fluída que prende e exige do espectador uma atenção intensa.

Para José Carlos Avellar, o espectador deveria estar atento não às imagens dos grandes fatos, mas às sequências que mostravam detalhes da história, presentes nos cantos de cada imagem, e que diziam muito às memórias dos anos 1960.

[...] os rabiscos que se faziam no comezinho da década de 60 [...] uma frase rabiscada numas das colunas da Avenida Presidente Vargas e assinada pelo MAC, Movimento anti-Comunista: “Mantenha limpa a sua cidade, mate um comunista hoje”. [...] um jovem que ninguém sabe quem é morto na avenida, durante uma passeata em 67 no Rio; as armas abandonadas pelos soldados enviados para prender os marinheiros; o rosto cansado de Jango já no exílio; a expressão às vezes tensa às vezes tranqüila das pessoas entrevistadas [...] (AVELLAR, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 15 fev. 1984, p. 1).

⁸⁴ Depois de “Os anos JK”, Tendler conclui “Jango”. *O Globo*, 16 jul. 1983, p. 25.

Ely Azeredo, crítico de *O Globo*, comparou *Jango* aos filmes *O mundo em que Getúlio viveu* (Jorge Ileli, 1963-1976) e *Os anos JK* (1980), e afirmou que esses três documentários históricos configuravam “um tipo de produção documental que mobiliza harmonicamente emoção e reflexão, motivando o público em um nível de dignidade e inteligência que o reconcilia com o gênero”.⁸⁵ Para o crítico, não era necessário “possuir um tropismo getulista, juscelinista ou janguista para reconhecer os méritos das obras citadas”, pois é inegável que elas “lançam ao conhecimento da História novas luzes”. Os documentários históricos no Brasil estariam preenchendo uma lacuna de filmes biográficos não documentais, segundo o crítico, e, assim, estariam furando “o bloqueio da história oficial e da desinformação política” (AZEREDO. *O Globo*, 30 mar.1984, p. 31).

Ao tratar da tradição do documentário, o crítico tocou num ponto específico da teoria cinematográfica que evidenciava a ideologia de esquerda no documentário sobre João Goulart:

Apesar da eloquência da montagem, [O Mundo em que] “Getúlio” [viveu] não se filia ao que André Bazin estudou como “documentário ideológico de montagem”, exemplificando com a série “Why We Fight” (Por que combatemos), 1942/45, supervisionada por Frank Capra e que os Estados Unidos produziram como arma de informação e propaganda, segundo os objetivos da vitória contra o nazi-fascismo. Caracteriza-se o “documento ideológico de montagem” pelo livre arbítrio na junção de imagens filmadas com outros fins e pelos novos significados assim obtidos, principalmente sob a orientação do narrador (texto). Assim, Bazin temia que, em vez de levar às ciências históricas “um progresso rumo à objetividade”, o cinema lhes daria “um poder de ilusão suplementar” (AZEREDO, *O Globo*, 30 mar. 1984).

Para Ely Azeredo, o “peso da ideologia sobre o relato histórico” em *Jango* estaria presente principalmente no momento em que o documentário extrapola a biografia do ex-presidente e passa a mostrar as sequências referentes ao cenário latino americano com imagens de Allende, Che Guevara e Fidel Castro. Para Azeredo,

Típica do poder de ilusão supracitado é a cena isolada (alheia a *Jango* e sem referência à ação fidelista sobre guerrilhas no Brasil) do reconhecimento do corpo de Guevara por Fidel: uma foto de Che, um momento de comoção de Castro e nenhuma relação racional com o biografado. Neste momento, entre outros, Tendler assume o primeiro plano, em detrimento de Goulart (AZEREDO, *O Globo*, 30 abr. 1984, p. 1).

⁸⁵ AZEREDO, Ely. *Jango*. Cinema/o bonequinho viu. *O Globo*, 30 mar.1984, p. 31.

O crítico de *O Globo* foi um dos raros analistas a sugerir que o filme era informado por uma visão de esquerda socialista e revolucionária, como se pode inferir a partir de seu texto. Na esfera da recepção da imprensa, em geral, evitou-se comentar sobre determinadas sequências do documentário como, por exemplo, sobre as guerrilhas revolucionárias, sobre a luta armada no Brasil, sobre a liderança simbólica e revolucionária de Che Guevara, sobre a operação Condor etc.

Duas vezes, talvez as únicas além de Ely Azeredo, se colocaram sobre o panorama revolucionário e ao mesmo tempo sufocado da América Latina. O general Antônio Carlos Muricy negou que houvesse qualquer relação dos episódios latino-americanos com os do Brasil, pois para ele eram coisas que não tinham “nada a ver”. O colunista político Carlos Castello Branco talvez tenha sido o único a colocar a questão de modo mais objetivo. O artigo de Castello foi mencionado na primeira seção deste capítulo, mas vale retomar algumas de suas ideias principais. Para o colunista, “a concepção ideológica” do documentário *Jango* é clara e o cineasta não procura fugir a ela. A interpretação de Tandler, segundo Castello, situa a trajetória política do ex-presidente João Goulart no contexto político e amplo dos “movimentos de libertação que, na América Latina, se sucederam à instauração do Governo de Fidel Castro e sua radicalização”, provocando reações contrárias e sistemáticas dos governos estadunidenses à época.⁸⁶ O artigo de Carlos Castello Branco, publicado no dia 07 de abril, soa como uma resposta à crítica de Ely Azeredo.

Carlos Castello Branco não menciona uma única vez as palavras comunismo ou socialismo, sugerindo que houve algum tipo de autocensura da imprensa na cobertura de *Jango*. A crítica de Ely Azeredo também é ilustrativa de como a imprensa em geral procurou tratar os temas do comunismo e do anticomunismo presentes no documentário. Em geral adotou-se um tom moderado e indireto. Assim, Azeredo identificou as sequências da morte de Che Guevara e do momento de comunicação da morte do guerrilheiro pelo líder cubano como um dos momentos em que a inclinação política do cineasta é evidenciada, mas não a nomeou. Quando o crítico menciona a série de documentários *Why We Fight* (Por que combatemos?

⁸⁶ BRANCO, Carlos Castello. *Jango*, segundo Tandler. *Jornal do Brasil*, 07 abr. 1984. Coluna do Castello. 1º Caderno: política, p. 2.

1942/45) ele sugere que *Jango* pode ser visto como um filme de propaganda das esquerdas.

Na crítica de Ely Azeredo, o “peso ideológico” do documentário alerta para algumas “restrições” na tomada do filme como uma verdade histórica, mas o crítico enfatizou que elas “pesam muito menos que as virtudes da maioria das sequências de ‘Jango’”. Mais uma vez, tem-se a crítica seguida de um elogio, e a preservação do documentário enquanto cinema.

Ao se posicionar em relação ao polêmico João Goulart, Azeredo deixou claro que, na sua visão, o Presidente liberou forças políticas que não foi capaz de controlar:

A solidão do poder está bem desenhada na crescente gravidade gestual e facial do Presidente não eleito para o cargo, confirmado via plebiscitária, sempre lutando pelas prerrogativas de seu mandato e cuja imolação seria facilitada pelo torvelinho e “não alinhamento” das correntes reivindicatórias que liberou para o exercício da democracia. Há uma frase-chave na narrativa: “Jango, com as reformas, fez o Brasil viver sua utopia.” Herdeiro político de Vargas, mas não de sua visão de estadista, João Goulart carecia de apoios homogêneos capazes de viabilizar utopias urgentes em contraste com a estrutura de inércia do Brasil oficial, ainda satisfeito com o título dado por Zweig de “o País do futuro” (AZEREDO, *O Globo*, 30 mar.1984, p.31).

A crítica de Leon Cakoff, por outro lado, refletiu a postura predominante na *Folha de S. Paulo* sobre o comunismo e o anticomunismo no filme de Silvio Tendler. É possível observar nas páginas do periódico paulistano que, em geral, se optou por endossar a visão de que o anticomunismo do período pré-golpe estava localizado na esfera das manipulações. Referindo-se indiretamente aos primeiros registros de imagens feitos pelos irmãos Lumière, Leon Cakoff disse que Silvio Tendler resgatou “o prazer da documentação, função primordial do cinema que aqui [no Brasil] andou abandonada nos últimos tempos, fazendo coincidir o seu trabalho com a carga emocional que se retoma depois de longa interrupção”.⁸⁷ Cakoff ressaltou que “‘Jango’ é o filme das diretas apenas por coincidência”, afirmação que talvez seja uma resposta aos comentários que circulavam de que Silvio Tendler buscou construir propositadamente um vínculo entre seu filme e o movimento, ao atrasar o seu lançamento para o mês de março, apesar de o filme estar pronto. Como vimos,

⁸⁷ CAKOFF, Leon. Uma lembrança ainda incômoda. *Folha de S. Paulo*, 27 mar. 1984. Caderno Cultural Ilustrada, p. 29.

no Capítulo 3, Silvio Tandler tinha mais interesse em lançar *Jango* em data próxima da efeméride dos vinte anos da ditadura do que de acompanhar, com seu filme, os comícios das Diretas.

O crítico da *Folha* elogiou o documentário: “Estamos diante de uma das mais genuínas manifestações de amor ao cinema”. Mas, em relação às questões político-ideológicas, Cakoff demonstrou uma postura que foi de certa forma predominante na imprensa, principalmente na *Folha*: o anticomunismo e o comunismo, assim como questões ideológicas e radicalismos políticos são “ideias envelhecidas” que devem permanecer no passado:

Estamos principalmente diante de idéias envelhecidas que não deram certo. Estamos diante de constrangedoras manobras ideológicas, o que significa voltar ao passado para aferir com que intensidade queriam que se acreditasse na existência do bicho papão... [...] Suas imagens, com o distanciamento de vinte e tantos anos, põem fora de moda também esse tempo de radicalismo, conspirações e manobras que não inspiram nostalgia alguma (CAKOFF, Folha de S. Paulo, 27 mar. 1984, p. 29).

O descarte apressado das radicalizações políticas, como “conspirações e manobras”, foi acompanhado da visão de que os anos 1960 foram tempos de “dolorosa ingenuidade, rupturas e separações”. Leon Cakoff escreveu:

Rever as campanhas da “Família que Reza Unida Permanece Unida”, da “Marcha de Deus com a Família”, “Ouro para o Bem do Brasil”, declarações e campanhas maniqueístas de medíocres expoentes políticos é viajar com o pensamento pelo resto da história que o filme não precisa registrar, pois a vivemos hoje, é embarcar com toda intensidade num tempo de dolorosa ingenuidade, rupturas e separações. [...] a constatação de que esse tempo de ingenuidade não existe mais, não volta mais... O passado faz a diversão das novas gerações. E a consciência também (CAKOFF, Folha de S. Paulo, 27 mar. 1984, p. 29)

No sentido apontado por Cakoff, o passado deve permanecer no passado. Vamos ver um filme que fala de “radicalismos, conspirações e manobras”, mas que pertencem a um tempo de “ingenuidade” que “não volta mais”. É interessante notar que a crítica de Cakoff, escrita no momento do lançamento do documentário no circuito comercial, parecia sugerir ao leitor que se deveria assistir aos radicalismos mostrados em *Jango* com o distanciamento da consciência de que se trata de um passado que não volta mais. Esse posicionamento revela muito sobre o tipo de

apropriação que a *Folha de S. Paulo* operou ao apoiar *Jango*, assim como de resto os periódicos pesquisados também o fizeram.

O teor comum da maioria dos textos jornalísticos ressaltou a relevância do resgate da memória e da história política nacional, estimulou o debate, apontou para a necessidade de se considerar e realizar novas pesquisas sobre o período e sobre o episódio do golpe etc. Tudo isso foi positivo e refletiu, em parte, a força do filme como o resultado de uma pesquisa de qualidade. Por outro lado, esse tom histórico e memorialístico predominante não deixou espaço para debates sociais e políticos urgentes que poderiam ter sido levantados e atualizados a partir do filme, como, por exemplo, a reforma agrária proposta por Goulart como mote para debater questões referentes aos conflitos no campo nos anos 1980; ou questões referentes à desigualdade social que havia aumentado durante o regime militar. Poucas vozes mencionaram a crise econômica dos anos 1980 em comparação ao passado do governo João Goulart (Sérgio Augusto; Tarso de Castro); ou a situação de desnutrição de grande parte do povo brasileiro, principalmente no Nordeste (Aspásia Camargo; Maria Victoria Benevides); ou mesmo a necessidade de se atualizar algumas das propostas reformistas de Jango (Almino Afonso). E deve-se acrescentar que, nos textos jornalísticos dos autores apontados anteriormente, esses temas polêmicos foram comentados de maneira breve.

A crítica de Wilson Coutinho, publicada no *Jornal do Brasil*, apontada por Marcos Napolitano (2012, p. 160) como uma das visões mais originais sobre o filme, se diferenciou do eixo predominante de “resgate” da história ocultada da nação e da memória de João Goulart.⁸⁸ Se na recepção, Jango, o presidente deposto, foi visto de forma recorrente como um personagem trágico, Wilson Coutinho ampliou essa visão, colocando a “tragédia e seus dilemas como solução estética e política para compreender o filme e seu ponto de vista sobre a história do Brasil pós-1930” (NAPOLITANO, 2012, p. 160).

Assim, na visão do crítico,

⁸⁸ COUTINHO, Wilson. Jango na dialética do Senhor e do Escravo. *Jornal do Brasil*, 10 abr. 1984. Caderno B, p. 6.

Jango, de Silvio Tendler, é um dos mais belos e emocionantes filmes brasileiros sobre a compaixão da Derrota. Em todo filme, o rosto de Jango, “o único presidente da República morto no exílio”, é tecido de drama e daquela oblíqua tristeza que procura disfarçar a tragédia do dilema que viveu. [...] Tendler não deixou de evocá-la a cada momento. [...] O final da carreira de Jango é trágico, como foi a do homem que o fez politicamente, Getúlio Vargas (COUTINHO, *Jornal do Brasil*, 10 abr. 1984, p. 6).

A tragédia, como gênero, segundo Wilson Coutinho, “é um impasse com dilemas que não podem ser resolvidos”, e o curto período de existência do governo Jango “foi açoitado tanto pelo impasse como pelos dilemas”. Diante de alguns dilemas postos para o governo (aderir ou não à política cepalista do Plano Trienal, assumir ou não o risco de uma possível guerra civil, etc.) não há saídas. Coutinho escreveu:

Jango é uma tragédia da elite política brasileira que busca uma terceira via num **mapa mundi** diabolicamente dividido em dois blocos. Como Édipo, Jango sente a peste de Tebas: a miséria do povo e a crise econômica (é verdade que menor que a de hoje), mas estocada de radicalismos. Tendler foi muito sensível ao drama que envolveu o período e que tinha Jango como figura central (COUTINHO, *Jornal do Brasil*, 10 abr. 1984, p. 6). (grifo do autor)

Ao ampliar a tragédia de *Jango* para a “elite política brasileira”, Wilson Coutinho aprofundou a crítica sobre condições estruturais que pautam e limitam as ações dos sujeitos e toca no tema da desigualdade social brasileira.

Para Coutinho, “o filme consegue reativar este drama estrutural, onde as elites se movem”. O crítico parte da parábola *Dialética do Senhor e do Escravo*, de Hegel, para dizer que a elite brasileira “não é inteiramente Senhor e nem Escravo”. A elite brasileira, segundo Coutinho, “Por vezes, procura ser Senhor na figura política, por exemplo, da Burguesia Nacional, até chegar a promissória do empréstimo que foi obrigada a contrair no exterior”.⁸⁹ A elite brasileira é, então, escrava de outros senhores estrangeiros. Mas, não totalmente escrava, pois “sua submissão não é integral”, diz o crítico. Ela “Não manda em tudo, mas é convidada a ser um meio-escravo, meio senhor”. Os verdadeiros escravos são as “massas famintas”, aponta Coutinho. As “massas famintas” assustam a elite e a condiciona a ser meio Senhor, dialética com a qual a elite convive, mas não busca o seu término. E o crítico

⁸⁹ COUTINHO, Wilson. Jango na dialética do Senhor e do Escravo. *Jornal do Brasil*, 10 abr. 1984. Caderno B, p. 6.

apresenta dados dos anos 1980: “Três milhões de pessoas, no Brasil, possuem renda zero; 0,85% da população concentram uma renda acima de 10 salários mínimos”. Assim, a assustadora desigualdade social faz “o dilema de Jango” retornar (COUTINHO, *Jornal do Brasil*, 10 abr. 1984. Caderno B, p. 6).

Para Wilson Coutinho, o filme vai além do drama específico dos dilemas do governo Goulart. Ele representa um dilema maior que pode ser estendido à elite política brasileira, no jogo simbólico do Senhor e Escravo. A compaixão que *Jango* provoca é relativa, pois derivada da tendência dos “derrotados” a esse sentimento. Nesse sentido, Coutinho coloca o cinema acima das disputas políticas e menciona sua grande capacidade de comover o espectador independentemente de sua posição política. Como exemplo, o crítico cita a emoção provocada pela interpretação da atriz Ingrid Bergman da princesa russa Anastásia, em um filme de 1956 que lhe valeu um Oscar:

O filme de Tandler foi, por alguns analistas, acusado de ser acrítico à manipulação populista do período, mas “Jango” é mais a história de um dilema do que a evocação favorável de uma tendência política, embora os derrotados sejam favoráveis à compaixão. Já não se chorou no cinema pela filha do Czar? (COUTINHO, *Jornal do Brasil*, 10 abr. 1984, p. 6.).

Outra crítica original, que procura, ao mesmo tempo, descrever sensações do espectador e apreender a linguagem cinematográfica utilizada por Silvio Tandler foi escrita por José Carlos Avellar no início de abril.⁹⁰ De forma sensível e despojada, Avellar procurou desvendar a simplicidade e a complexidade do painel de imagens que o cineasta e o montador Francisco Sérgio Moreira compilaram.

José Carlos Avellar iniciou seu texto dizendo que, quando é anunciado o cinejornal chinês, o espectador fica na dúvida se o filme *Jango* realmente começou ou se está a ver um “outro cinejornal”.⁹¹ Mas os espectadores logo compreendem que “já é o filme mesmo”. Apesar do breve momento de dúvida, os espectadores logo compreendem que o filme começa “como um cinejornal, com um pedaço de um cinejornal sobre a visita do Presidente João Goulart à China”. O documentário *Jango*

⁹⁰ AVELLAR, José Carlos. Retrato Falado. *Jornal do Brasil*, 04 abr. 1984. Caderno B, p. 2

⁹¹ Os cinejornais ainda faziam parte da programação dos cinemas brasileiros nos anos 1980, tendo sido nessa década que o gênero se esgotou.

começa e transcorre como um cinejornal. O crítico observou:

É um cinejornal bem à maneira dos informativos que corriam nos cinemas antes do filme de longa metragem no tempo de Jango, imagens em preto e branco – câmera firme, movimentos delicados, foto bem definida – flagrantes explicados e organizados por uma narração tranqüila e firme (AVELLAR, *Jornal do Brasil*, 04 abr. 1984, p. 2).

O argumento crítico de José Carlos Avellar é que o documentário *Jango* assemelha-se a um grande cinejornal, mas guarda algumas diferenças que o tornam um pouco mais complexo.

A estrutura do documentário não é na realidade tão simples assim. A narração começa com a visita do então Vice-Presidente à China, onde ele recebe a notícia da renúncia de Jânio Quadros, acompanha a volta ao Brasil, salta ao passado para falar de Goulart antes de Jânio, antes de Juscelino, volta à China, vê o Parlamentarismo, a visita a Moscou, os interesses norte-americanos, o golpe, o exílio no Uruguai, e sai em passeio pela América Latina para mostrar o que se passava em volta no momento em que os militares tomam o poder. A estrutura do documentário não é tão simples quanto a de um cinejornal. A imagem corre sinuosa e ágil, sustentada por um texto meio contador, meio intérprete da história (AVELLAR, *Jornal do Brasil*, 04 abr. 1984, p. 2).

José Carlos Avellar retomou suas primeiras impressões quando assistiu ao filme na cabine do hotel Merídien, na ocasião da proibição pela censura. Para o crítico, a sensação mais forte que fica é de “surpresa [...], pois uma boa parte das imagens chega aos olhos do espectador como uma coisa nova e nunca vista anteriormente, que quase toda a memória deste tempo andou apagada.” E voltou ao tema da comparação de *Jango* a um cinejornal:

O narrador, bem assim como um narrador de cinejornais, apresenta fatos, enuncia, informa, que são tantas as coisas para informar que ele mal tem tempo de relacionar o que se passou. Conta tudo resumidamente. Como um jornal que noticia o que aconteceu ontem. As entrevistas, que aqui e ali contam a narração, agem do mesmo modo, enunciam. Os entrevistados são apanhados como informantes para dar a ver alguma coisa que a câmara não registrou de modo direto. Um jornal mesmo, falado, fotografado, estímulo para uma reflexão mais ampla sobre estas muitas coisas aqui apenas relacionadas (AVELLAR, *Jornal do Brasil*, 04 abr. 1984, p. 2).

As percepções de José Carlos Avellar, que deixa o texto correr de forma intuitiva, tentando apreender o filme a partir de sensações e impressões primeiras que ele provoca, abre uma janela de interpretação: ao conceber *Jango* como um grande

cinejornal, mas que não é tão simples como um cinejornal, Silvio Tendler não estaria propondo uma inversão desse gênero, reivindicando seu imaginário, para contar uma história não oficial? De que forma *Jango* dialoga com os cinejornais que eram realizados nos anos 1950 e 1960?

O crítico concluiu, ressaltando um aspecto recorrente da recepção ao documentário *Jango*:

Cinema corre simples para revelar este complicado pedaço de nossa história recente. Corre como se nem estivesse ali. Como se nem fosse filme, mas apenas documentos. Apenas o real. Corre como um cinejornal. Como um esboço da história de Jango, como, um retrato falado. [...] Um filme simples. Um cinejornal. Um retrato falado. Complicada mesmo é a história que ele narra e a sensação que ele deixa: a de que sobre tudo isso que nos é mostrado na tela muito existe ainda para ser falado (AVELLAR, *JORNAL DO BRASIL*, 04 abr. 1984, p. 2).

Assim, para Avellar, *Jango* é ponto de partida, não de chegada. O documentário aponta para o futuro. Ele é visto como um impulso para a ampliação de debates sobre o golpe, para a busca de uma compreensão maior sobre a história “complicada” que narra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, procurou-se apresentar a trajetória do documentário *Jango* (Silvio Tendler), lançado no final do mês de março de 1984, no auge da campanha das Diretas Já, e demonstrar como esse documentário se constituiu em um instrumento de luta democrática contra o regime militar desde a produção até a recepção. O projeto do filme sobre João Goulart amalgamou afetos familiares e de amigos do ex-presidente, incentivou interesses de identidade partidária (PDT), despertou a solidariedade e o apoio de pesquisadores acadêmicos e provocou o interesse de alguns veículos da grande imprensa em potencializar, através do filme, o momento político de luta pela redemocratização do Brasil e pelo fim da ditadura militar.

Na literatura atual sobre *Jango* prevalece o entendimento, para alguns autores, de que o momento de lançamento do documentário “coincidiu” com as Diretas Já. Para seu diretor foi “um belo momento” (DVD *Jango*, Extras, 2007). O momento excepcional de convergência com as grandes mobilizações da campanha pela aprovação da Emenda Constitucional Dante de Oliveira (PEC n. 05/1983) parece ser visto como algo movido por uma força própria. De fato, o momento de lançamento de *Jango* coincidiu com os últimos meses da campanha e isso impulsionou a carreira do documentário. Mas, o que se procurou demonstrar, neste trabalho, é que a convergência filme/Diretas foi apropriada como uma estratégia de luta política contra a ditadura e não foi a única conexão do filme com seu tempo presente. A vinculação de *Jango* (1984) com a efeméride dos vinte anos da ditadura militar, num momento de crise do regime, serviu para potencializar a força do documentário como instrumento de luta política pela redemocratização. O grande momento não foi apenas uma coincidência, mas integrou uma estratégia articulada para a promoção do documentário, na qual a imprensa teve um papel central, principalmente o jornal *Folha de S. Paulo*, principal apoiador da campanha das Diretas, dentre os periódicos aqui analisados. Grande parte dos debates surgidos a partir do filme, na imprensa, fez referência ao clima político propício das grandes mobilizações, mas procurou, sobretudo, discutir o governo João Goulart e o golpe de 1964.

O que motivou alguns periódicos a abrir um espaço tão generoso em suas páginas para o documentário parece ter sido a emergência das memórias do golpe de 1964 num momento de crise do regime militar. Entre as esferas da produção e da recepção, é possível observar um paradoxo entre a biografia do sujeito (João Goulart), que parece ter sido a intenção primeira na esfera da produção, e a biografia do país (o golpe de 1964), que se tornou o eixo na esfera da recepção. Uma das ideias mais recorrentes, observada na imprensa, foi a de que o filme era um ponto de partida para um debate mais amplo sobre a história do golpe de 1964.

A análise da esfera de produção de *Jango* (1984), tratada no capítulo 3, indica que o tom de homenagem ao ex-presidente João Goulart foi, desde o início, o mote principal do documentário. O patrocínio da família Goulart, que traduzia o desejo de Denize Goulart de homenagear seu pai, e o empenho de Raul Ryff, ex-assessor e amigo do ex-presidente, para conseguir os recursos financeiros necessários, mostram que houve um investimento afetivo grande no projeto do filme. Por outro lado, o projeto também atraiu o interesse de antigos correligionários petebistas e pecebistas que estavam formando um novo partido à esquerda, o PDT. A mediação de Marcelo Alencar (PDT) para viabilizar uma das cotas de patrocínio é um indício de que houve interesses político-partidários envolvidos nesse projeto. Artistas e técnicos entraram na empreitada com o espírito de aposta no sucesso do documentário. Alguns deles tinham inclinações políticas à esquerda, como José Wilker e Wagner Tiso. A cota de patrocínio de Helio Paulo Ferraz viabilizou a finalização do documentário nos Estados Unidos, o que foi fundamental para garantir a qualidade técnica da imagem e do som.

Uma pergunta se faz necessária: não seria o tom de homenagem a João Goulart, por si só, uma forma de afrontar a ditadura? Quanto de ação política contra a ditadura está embutido na representação de um João Goulart estadista, que tinha um claro programa de governo para acabar com a fome e com a miséria do povo brasileiro, e que foi deposto por uma coalizão de forças conservadoras nacionais em conluio com os interesses imperialistas norte-americanos? Representar João Goulart como um governante comprometido com um programa de governo em prol dos menos favorecidos, enfatizar seu carisma, sua popularidade e o seu

comprometimento com uma pauta de justiça social não seria uma forma de corresponder às expectativas da família Goulart e, ao mesmo tempo, de provocar a ditadura?

A representação favorável de João Goulart no filme talvez deva ser vista também como uma provocação política. Essa interpretação é colocada por Jorge Ferreira (2001) a partir de uma declaração de Silvio Tendler em entrevista a Claudio Bojunga na revista Filme Cultura. Na entrevista, Tendler afirmou:

“Claro que eu tenho críticas a fazer à atuação da esquerda naqueles anos, à atuação de Jango e de Brizola, mas isso não é o essencial, hoje. É evidente que se a História brasileira começar a ser discutida de forma séria essas críticas terão de ser aprofundadas. E isso nos livros ou em outros filmes. Mas, numa primeira obra que é, sobretudo, uma provocação, temos que pegar as coisas por outro lado. Quer dizer: colocar na páginas da História uma figura cujo problema era não de ser pixada, mas de estar sendo ocultada” (Entrevista de Silvio Tendler à Cláudio Bojunga, *FILME CULTURA*, nº 44, abr./ago. 1984).

Cabe lembrar o argumento de Fábio Osmar Maciel (2011, p.1-2) de que em *Jango* (1984) a memória é apropriada como “bandeira política” e que o ato de lembrar, nesse caso, se torna um ato político. Entretanto, o pesquisador aponta que os debates provocados pelo documentário no espaço público se deram em torno dos temas “democracia e justiça social”, o que não parece ter acontecido. Na verdade, os debates surgidos a partir de *Jango* giraram preferencialmente em torno das memórias e das interpretações do golpe de 1964 e do governo João Goulart. O debate sobre democracia ensejado dizia respeito à necessidade de, a partir do filme, se tomar consciência de que era importante virar a página da história e encerrar de vez o período do regime militar.

A opção consciente de fazer um filme simpático a João Goulart implicava em narrar a história do golpe de 1964. A questão que se colocava para o diretor Silvio Tendler era a seguinte: como ressignificar as imagens pesquisadas e selecionadas? Como atualizar essas imagens numa narrativa audiovisual que as reinterpretasse para o público dos anos 1980? A solução estava no diálogo com os saberes produzidos nas universidades. Para isso, Silvio Tendler buscou tecer uma rede de sociabilidade com pesquisadores que foram receptivos ao projeto do documentário. Aspásia Camargo,

Maria Victória Benevides são pessoas cujo apoio foi fundamental para a realização de *Jango*. René Dreifuss, Celina do Amaral Peixoto, Hélio Silva, também orbitaram a produção do documentário. Foi possível perceber, ao longo da pesquisa, que houve solidariedade dos intelectuais ao projeto. Uma solidariedade que não ficou restrita ao apoio à pesquisa, mas se refletiu em posicionamentos assumidos na imprensa. Aspásia Carmago compareceu à pré-estreia carioca e deu declarações à jornalista Susana Schild do *JB*, elogiando o filme. Maria Victória Benevides, além de aparecer no documentário *Jango*, escreveu um artigo sobre os discursos anticomunistas que eram proferidos por parlamentares da UDN, durante o governo Goulart, para a *Folha de S. Paulo*. Caio Navarro de Toledo, Marco Aurélio Garcia e Paulo Sérgio Pinheiro também escreveram artigos para os jornais sobre o governo João Goulart (Toledo) e sobre o filme (Pinheiro e Garcia). Hélio Silva deu declarações elogiando o filme quando este foi vetado pela censura. O apoio dos intelectuais foi importante, pois representou uma chancela ao valor histórico da narrativa audiovisual sobre João Goulart e sobre o golpe de 1964, realizada por Silvio Tendler, e demonstrou uma aposta no filme como arma contra a ditadura militar.

A imprensa entrou na história do filme quando este foi vetado pelo Serviço de Censura do Rio de Janeiro. Apenas o jornal *O Globo* não deu destaque ao veto da Censura. *Jango* ganhou a primeira página do *Caderno B*, o caderno de cultura, talvez, de maior prestígio da imprensa brasileira naquele período. Notas e matérias foram publicadas quase diariamente na *Folha de S. Paulo* até a liberação. A revista *Veja* também noticiou o veto da censura a *Jango*. A liberação de *Jango* se deu de forma muito rápida, apenas uma semana depois do veto e o papel da imprensa pode ser considerado crucial para o desfecho feliz.

O lançamento de *Jango* para o grande público, no final de março de 1984, se deu em momento próximo às grandes mobilizações populares dos últimos comícios das Diretas Já. Os comícios da Candelária, no Rio de Janeiro, e do Vale do Anhangabaú, em São Paulo, ambos em abril de 1984, nos dias 10 e 16 respectivamente, levaram centenas de milhares de pessoas às ruas. *Jango* foi chamado de o “filme das Diretas”, um dia antes de sua pré-estreia na capital paulista. No entanto, como se procurou mostrar neste trabalho, a estratégia de

lançamento do documentário procurou aproveitar o gancho jornalístico da efeméride de duas décadas do regime militar para celebrar, às avessas, o aniversário da “revolução de 31 de março”. Diretas e efeméride foram apropriadas pela *Folha de S. Paulo*. O *Jornal do Brasil* e a revista *Veja* preferiram ancorar o lançamento do documentário na lembrança dos vinte anos do regime militar e da queda de João Goulart. O jornal *O Globo* foi o mais contido e lembrou os “vinte anos depois” no título da reportagem. O gancho jornalístico que vinculou o lançamento de *Jango* aos vinte anos do golpe militar, num momento de questionamento do poder dos militares, estimulou o debate sobre o golpe de 1964 que, por sua vez, foi alimentado pela emergência e pelas disputas de memórias acerca dos fatos narrados no documentário.

Em todo o processo dessa trajetória, o espaço recebido por *Jango* nos periódicos analisados foi grande. Foram contabilizadas dezenas de textos jornalísticos entre notas, matérias, artigos, críticas e entrevistas concedidas pelo diretor. A maior parte dos textos publicados concentrou-se entre o início de fevereiro e meados de abril, quando ocorreu o 12º Festival de Cinema de Gramado. É possível dizer que *Jango* não saiu da pauta, estando presente quase diariamente nos jornais, principalmente no diário paulistano. A cobertura não se restringiu apenas aos cadernos culturais, mas alcançou as seções de política da *Folha de S. Paulo* e do *JB*. Colunistas políticos, jornalistas, críticos de cinema e pesquisadores ligados à universidade escreveram sobre o filme, sobre o governo João Goulart e sobre o golpe de 1964 na imprensa. A imprensa teve um papel central no sucesso de público que *Jango* alcançou. A estreia de *Jango* foi tratada pela *Folha de S. Paulo* em clima de contagem regressiva. O tom de alguns textos do periódico paulistano era mesmo de incitamento: “vá”; “não perca”; “leve as crianças”; “desligue a televisão e vá ao cinema” etc.

Do ponto de vista qualitativo, é possível afirmar que a recepção da grande imprensa a *Jango* foi, sobretudo, polêmica, mas com algumas unanimidades.

As unanimidades ficaram localizadas no elogio à qualidade cinematográfica do documentário e à competência e à relevância da pesquisa efetuada pelo diretor

Silvio Tandler. Destacou-se, sobretudo, a qualidade do filme como bom cinema, bem feito, bem executado. Ely Azeredo, crítico de cinema do jornal *O Globo*, chegou a afirmar que o filme exigia do espectador a máxima atenção, pois, “a massa de informações visuais e orais” não tinha “precedente no cinema brasileiro.” Do ponto de vista cinematográfico, *Jango* representou a sofisticação máxima do cinema de compilação (filmes de arquivo) sobre personalidades políticas de destaque da política brasileira dentre os que foram produzidos e lançados à época no Brasil: filmes como *Getúlio Vargas* (Ana Carolina, 1974), *O mundo que Getúlio viveu* (Jorge Ileri, 1963-1976), *Revolução de 30* (Sylvio Back), *O homem de Areia* (Vladimir Carvalho, 1981), *Jânio a 24 Quadros* (Luís Alberto Pereira, 1982). Até mesmo em relação a *Os anos JK*(1980) do próprio Tandler, *Jango* (1984) representou um grande salto de qualidade de imagem e de som.

O fascínio, o encantamento dos espectadores especializados pelas imagens selecionadas por Silvio Tandler e por Francisco Sérgio Moreira prevaleceu em boa parte dos textos e pode ser considerado um ponto forte de unanimidade na recepção. Destacou-se a riqueza de informação documental das imagens, consideradas “raras” e “preciosas” e sua força evocativa. Alguns críticos e jornalistas chegaram a dizer na imprensa que as imagens surpreendiam até mesmo aqueles que tinham presenciado e participado dos episódios narrados na tela.

Outro ponto unânime foi o destaque da emoção que o filme provocava. Como Marcos Napolitano (2012) aponta em seu artigo, houve de fato uma unanimidade em ressaltar o tom emocional do filme. Tanto para o lado positivo, quanto para o negativo. Levantou-se na imprensa, por um lado, que o excesso de emoção turvava a percepção crítica do filme. Por outro lado, a capacidade do filme de emocionar profundamente o público era elogiada e apontada como uma boa justificativa para o público conferir o documentário nos cinemas. Foram frequentes as descrições das reações do público que aplaudia durante e após o término das sessões, que gargalhava ante algumas passagens e que ia às lágrimas em outras. Um arrebatamento que, como se dizia na imprensa, acontecia independentemente do posicionamento político de cada um.

Por outro lado, a recepção da grande imprensa foi marcada por contradições, paradoxos, polêmicas e disputas de memórias. É interessante notar que o filme alcançou um espaço extraordinário, com destaque em todos os cadernos culturais e espaços nobres da imprensa como o *Folhetim* e as páginas amarelas de *Veja*, mas isso não significou posicionamentos apenas elogiosos. Na verdade, a recepção da grande imprensa, pelo menos em relação aos periódicos analisados, foi polêmica e ambígua. Muitas vezes, no mesmo texto jornalístico, o profissional de imprensa se colocava a favor do filme, em seguida o desmentia em relação às suas memórias, criticava-o, ironizava algumas passagens e voltava a elogiar o documentário. Algumas vezes se levantaram para dizer que o filme era muito bom, mas não correspondia à verdade, embora essa verdade correspondesse a uma comparação da narrativa audiovisual com suas memórias.

Houve, em 1984, uma dicotomia acentuada entre as representações do golpe de 1964 e do ex-presidente João Goulart no documentário. Nos anos 1980, a memória social de João Goulart, estimulada pelo filme, revelou-se muito negativa. Talvez por isso tenha prevalecido um posicionamento dicotômico em alguns textos: o filme é bom, mas é “janguista”. Em outros textos jornalísticos, observa-se o posicionamento em relação à representação de Goulart no documentário como figura trágica, marcado pela derrota. Nada se diz, por exemplo, sobre a passagem do filme que fala da trajetória política do ex-presidente quando este foi Ministro do Trabalho do governo Getúlio Vargas e deu aumento de 100% ao salário mínimo, nos anos 1950. É o João Goulart derrotado, solitário, amargurado pelo peso do poder, ou no exílio, que parecem ser as passagens mais lembradas do documentário na imprensa. As memórias sobre João Goulart permaneceram polêmicas, fazendo emergir, nos periódicos, lembranças negativas semelhantes à memória construída de Goulart, identificada pela historiadora Marieta de Moraes Ferreira ao analisar depoimentos do acervo do Programa de História Oral do CPDOC-FGV. Os comentários sobre o ex-presidente João Goulart se mostraram marcados por visões contraditórias: elogiava-se o filme, mas alfinetava-se a figura de Goulart, elogiando-o de novo logo em seguida, em alguns casos. Os ataques à figura de Goulart, com algumas exceções, não foram diretos. Procurou-se suavizá-los, ora apontando qualidades pessoais, ora apontando defeitos, como sua fraqueza, seu despreparo, sua simpatia e

ingenuidade. A dicotomia filme *versus* Jango foi uma marca da leitura do filme pelos espectadores especializados na imprensa dos anos 1980.

A despeito de tanta polêmica na imprensa, a impressão que fica é que importava, acima de tudo, manter o filme na pauta jornalística. Nesse sentido a polêmica era bem vinda, pois provocava respostas e trocas de opiniões na imprensa. O papel da imprensa, especialmente da *Folha de S. Paulo*, cooptando a polêmica em prol da promoção do documentário foi significativa.

Ao se refletir sobre esse momento de extraordinário destaque alcançado pelo documentário *Jango* (1984) na grande imprensa, entre os meses de fevereiro e abril de 1984, e percebê-lo como o resultado de uma articulação entre jornalistas e intelectuais, que contava com a anuência e a participação do diretor Silvio Tendler, fica claro que houve um claro intuito em apoiar publicamente o filme e fazer com que ele atingisse o maior número possível de espectadores naquele momento de luta pela redemocratização do Brasil. O clima político potencializou o impacto do documentário e provocou um extenso debate na imprensa sobre a história recente do país que, é preciso dizer, foi além do filme. Necessário esclarecer que não se pretende aqui esvaziar o valor do documentário, ao dizer que seu sucesso de público foi impulsionado pela cobertura da grande imprensa. Ao contrário, a constituição de *Jango* em um instrumento de luta contra a ditadura militar confirma a sua força como uma das mais impactantes representações fílmicas da história e da memória nacionais. A luta contra os militares era legítima. A maioria da população brasileira, naquele momento, desejava o retorno definitivo da democracia.

No dia 25 de abril de 1984, a Emenda Constitucional Dante de Oliveira foi derrotada por uma diferença de 22 votos. No entanto, a festa cívica que antecedeu a votação foi uma das mais animadas da história brasileira. Desse civismo, que marcou um momento histórico, fez parte um importante filme: *Jango*.

REFERÊNCIAS

Periódicos:

Revista *Veja* (1979-1989);
O Globo (1979-1989);
Folha de S. Paulo (1979-1989);
Jornal do Brasil (1979-1989).

Livros, artigos, dissertações e teses:

ABREU, Alzira *et.al.* *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/globo-o>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

ABREU, Alzira Alves de. 1964: a imprensa ajudou a derrubar o governo Goulart. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.) *João Goulart: entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

AGUIAR, Carolina do Amaral. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a unidade popular desde a França*. Tese (Programa de Pós-graduação em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALENCAR, Miriam. *O cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-Metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova. Em convênio com a Embrafilme, 1978.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

AMÂNCIO, Tunico. Pacto Cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Alceu*, v. 8, n.15, p. 173-184., jul./dez.2007. Disponível em: < revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf>.

ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a Serviço do Golpe*. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2001

AUGUSTO, Sérgio. Os relâmpagos da emoção. In: DIAS, Maurício; TENDLER, Sílvio. *Jango – Como, quando e porque se depõe um presidente*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

- BANDEIRA, Moniz. *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BARNOUW, Erik. *A history of the non-fiction film*. 2nd Revised Edition. New York: Oxford University Press, 1993.
- BELLINGER, Isabella Mitiko Ikawa. *A crítica cinematográfica em O Diário de São Paulo entre 1968 e 1969: um estudo sobre a experiência dos estudantes da Universidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Imagem e Som) - Universidade de São Carlos, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os anos JK: como fala a história. *Novos Estudos. Ceprap*, São Paulo, v. 1, n. 1, p.32-36, dez 81. Disponível em: <http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/1/20080619_anos_jk.pdf>. Último acesso em: maio de 2015.
- BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília [Orgs. et al.]. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 29-46
- BOJUNGA, Cláudio. *JK - O artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 4. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica." In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996, p. 183-191.
- BRAGA, Adriana. Silvio Tendler e o cinema de colagem. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, v. 13, p, 280-292, 2012.
- BROOKEY, Márcia Paterman. *História e Utopia – o documentário de Silvio Tendler*. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Rio de Janeiro, 2008.
- BROOKEY, M. P. *História e utopia: o cinema de Silvio Tendler*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

CALDEIRA, Oswaldo; SANZ, Sérgio; CALDAS, Manfredo. *Contribuição à história do curta metragem brasileiro*. Rio de Janeiro, 2004. 2. ed. (editora não encontrada).

CAMARGO, Aspásia de Alcântara. A questão agrária: crise de poder e reforma de base (30-64). In: Fausto, Boris (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1981 (O Brasil republicano, v. 3. Tomo III: Sociedade e política), p. 189.

CAPELATO, Maria Helena; MORETIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDENUTO, Reinaldo. O cinema político de Leon Hirzman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. 426 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2014.

CARDOSO, Tom. *Tarso de Castro: 75 Kg de músculos e fúria*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: A Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira*. 2013. 243 f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós Graduação em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

CHAIA, Vera. Lideranças políticas e cinema: a imagem construída de alguns presidentes brasileiros. *Revista USP*, São Paulo, 90, p.102-119/agosto 2011.

CHAMMAS, Eduardo Zayat. *A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, 2012. P.113.

CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947 – 1964)*. 2010. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

D´ALMEIDA, Alfredo dias. De Jango, de Silvio Tendler, a Salvador Allende, de Patricio Guzmán: o documentário como ferramenta para a construção de memórias adormecidas. UNESCOM – CONGRESSO MULTIDISCIPLINAR DE COMUNICAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO REGIONAL. *Anais...* – São Bernardo do Campo (SP), outubro de 2006 – Universidade Metodista de São Paulo. Disponível em: < <http://encipecom.metodista.br> > Último acesso em: out. 2012.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 2008.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O filme Jango: memória e história. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI. *Anais...* – São Paulo, julho 2011.

Disponível em: <<http://www.anpuh.org>> Acesso: out. 2012.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. A estatal do cinema brasileiro (as 5 Embrafilmes). In: GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. (Coleção Cadernos de Pesquisa, v. 6).

DIAS, Maurício; TENDLER, Sílvio. *Jango: como, quando e porque se depõe um presidente*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. O Presidente João Goulart no Cinema, o Cinema na História. *Cine Brasileño*, n. 76, Mayo – Julio 2011. Disponível em:<www.razonypalabra.org.mx> Acessos em: jan. 2011; out; 2012.

DUARTE, Rosália. A socialização de cineastas na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1970. Revista do Festival Internacional de cinema de Arquivo – *Recine*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Ano 10, n. 10 DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

FERREIRA, Jorge. *João Goulart: uma biografia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FERREIRA, Jorge. Como as sociedades esquecem: Jango. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Orgs.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FERREIRA, Marieta de Moraes (Coordenação). *João Goulart: entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. 192p

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, História Pública e Educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. 2014. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 2.ed. Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010 (Edição revista e ampliada)

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 p. Tese de Doutorado. (Programa de Pós-Graduação em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GASPARI, Elio. *A ditadura acabada: últimos suspiros do regime militar*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GATTI, André. Embrafilme: cinema brasileiro em ritmo de indústria. In: GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>> Acesso em: 19 dez 2015.

GATTI, José. Arte é desafio, provocação: uma entrevista com Ismail Xavier. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 03, Ed. 6. Julho-dezembro, 2014. Disponível em: <http://socine.org.br/rebeca/pdf/ENTREVISTA_2_Ze%20Gatti_final.pdf>
Acesso em: 13/03/2017.

GOMES, Ângela de Castro. Memórias em disputa: Jango, Ministro do Trabalho ou dos trabalhadores? In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.) *João Goulart: entre a memória e história*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

GOULART, João Vicente. *Jango e eu: memórias de um exílio sem volta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GUEDES, Wallace Andrioli. *Política como produto: Pra frente Brasil e o cinema de Roberto Farias*. 2016. 317 f Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Fluminense, 2016.

GUSMÃO, Milene Silveira. O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural. ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, IV. Faculdade de Comunicação. UFBA, Salvador, BA, 28 a 30 de maio de 2008.

HENFIL. *Henfil na China: antes da Coca-Cola*. 8. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

HERMETO, Miriam. “Olha a Gota que falta”: um evento no campo artístico – intelectual brasileiro (1975-1980). Tese de doutorado (Programa de pós-Graduação em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

KOTSCHO, Mara Nogueira. *A cabeça do brasileiro: uma análise das pesquisas de opinião pública*. Petrópolis: Vozes, 1986.

LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília. ROLLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALLHO, Maria Fernanda Baptista; QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2009. P. 79-97.

LEIF, Furhammar; FOLKE, Isaksson. *Cinema e política*. Tradução: Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

LEONELLI, Domingos; OLIVEIRA, Dante. *Diretas Já: 15 meses que abalaram a ditadura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LEYDA, Jay. *Films beget films: A study of the compilation film*. New York: Hill and Wang, 1964.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)*. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. P. 282.

LUCENA, Eleonora. Filme de Sílvio Tendler relembra golpe que derrubou João Goulart há 50 anos. Entrevista de Sílvio Tendler ao jornal *Folha de S. Paulo* em 03 abr. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04>> Acesso: set. 2014.

MACHADO, Hilda. Além da ficção: cinema de não ficção no Brasil. *Alceu*, v.8,n.15, p.336, jul./dez. 2007.

MACIEL, Fábio Osmar de Oliveira. *Jango, de Sílvio Tendler: o cinema documentário e a memória como bandeira política*. 2011. 121 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MAGALHÃES, Rodolfo. *Wilker: o Homem da capa preta na FAFICH*. Publicado em 6 de março de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XK7zMFJZX3Y&t=418s>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. P. 328-349.

MARCELINO, Douglas Átilla. *O corpo da nova República: funerais presidenciais, representação histórica e imaginário político*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015.

MARINHO, Gabriel Filgueira. *A migração das imagens: o uso de imagens de arquivo no cinema documentário brasileiro (1961-1984)*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

MARZON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2006.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 86. São Paulo, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sciarttext>>. Acesso em: ago. 2016.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA,

Elias Thomé. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o "Perigo Vermelho": o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2002.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Introdução à história dos partidos políticos brasileiros*. 2. ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. *Revista de História*, Mariana, n. 6, p. 86, 1996.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e Golpe de 1964 na Caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. João Goulart e a mobilização Anticomunista de 1961-64. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.) *João Goulart: entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. "Meu registro é breve, nasci comunista": militância judaico-comunista, um estudo de caso. *Revista História Oral*, n.6, p. 95-105, 2013.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A Cultura política comunista, alguns apontamentos. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAICA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MOURA, Roberto. A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme. *Revista Contracampo*, v. 8, p. 69-86, 2003. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/433/346>>. Acesso em: abril de 2015.

NAGIB, Lúcia; ROSA, Almir. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 186.

NASCIMENTO, Milton. "Coração de estudante". Série *Por trás da canção*. Canal Globo. <Temporada 1> Episódio 3. Exibição: 04/04/2013. Disponível em: <<http://canalbis.globo.com/programas/por-tras-da-cancao/episodios/12575.htm>> Acesso em: 11 abr. 2016.

NAZARIO, L. *O cinema errante*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014a.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001. p. 103-124.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do

passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-83.

NAPOLITANO, Marcos. No exílio, contra o isolamento: intelectuais comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 41-58, jan. 2014b. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79682>>.

NAPOLITANO, Marcos. Nunca é cedo para se fazer história. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NAZARIO, L. *O cinema errante*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

NORA, Pierre. *Entre a Memória e a História: a problemática dos lugares*. Tradução: Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo (10), dez. 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em: maio de 2015.

OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, Miguel. Como foi feito JANGO. In: DIAS, Maurício; TENDLER, Silvío. *Jango – como, quando e porque se depõe um presidente*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

PINTO, Leonor Souza. *(Des) caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de ditadura*. 2005. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> Acesso em: 20 nov. 2015.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p.3-15, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>> Acesso em: jun. de 2015.

POUGY, Alice. Os cineclubes e a cinemateca do MAM: espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro na década de 1960. *Revista do Festival Internacional de cinema de Arquivo – Recine*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Ano 10, n. 10, p. 107-111, novembro de 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. Prefácio. In: NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. Vários colaboradores.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e Democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 92-111

RIBEIRO, Alfredo. Embrafilme, a velha de 15 anos. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, São Paulo, 12 set. 1984, p. 37

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n.14, jan./jun., 2007, p.185-195.

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

SÁ EARP, Fábio; SROULEVICH, Helena. O mercado do cinema no Brasil. In: CALABRE, Lia. (Org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p.182-200. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001513.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2016.

SANTOS, Paula Otero dos. Jango: uma quimera?: representações de João Goulart e de seu governo em livros didáticos de história e em cine-documentários brasileiros (1984-2013). 2015, 144 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília. 2015.

SELIPRANDY, Fernando. *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*. São Paulo: Intermeios, 2015.

SENTO SÉ, João Trajano. As várias cores do socialismo moreno. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 49-76, jan./dez. 2004.

SEPÚLVEDA, Manuel; CHAVARRÍA, Rafael. Aproximación crítica al concepto de gestión cultural en Chile, durante la segunda mitad del siglo XX. In: 2º Encuentro Nacional de Gestión Cultural - Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Tlaquepaque, Jalisco - México. Del 14 al 17 de octubre, 2015. Disponível em: <<http://studylib.es/doc/8711747/aproximaci%C3%B3n-cr%C3%ADtica-al-concepto-de-gesti%C3%B3n-cultural-en-c...>> Acesso em: 20 ago. 2016.

SCHMIDT, Benito Bisso. Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura:

biografia e ética. *História* (São Paulo), v. 33, n.1, p.124-144, jan/jun 2014. ISSN 1980-4369. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v33n1/08.pdf>> Acesso em: 23 mai 2016.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SOARES, Mariza Carvalho; FERREIRA, Jorge (org.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René (org.). *Por uma história política*. Tradução Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. P.231-269.

SOUZA, Miliandre Garcia. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos da censura teatral. *TOPOI*, v. 11, n.21, p. 235-259, jul.-dez., 2010. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v11n21/2237-101X-topoi-11-21-00235.pdf>

SOUZA, Rose Mara Vidal. A propaganda política na construção do imaginário coletivo no cinema da resistência: estudo de caso do filme Jango de Silvio Tendler. *Revista FAMECOS – mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 18, n 1, p. 23-40, jan./abr., 2011.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do documentário novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: É tudo Verdade. It's All True. *Festival Internacional de documentários*. Internacional Documentary Film Festival, 2014.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TENDLER, Silvio. Filme de Sílvio Tendler relembra golpe que derrubou João Goulart há 50 anos. Rio de Janeiro, 2013. Entrevista concedida à enviada especial Eleonora de Lucena. *Jornal Folha de S. Paulo*, 03 abr. 2013. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1255947-filme-de-silvio-tendler-relembra-golpe-que-derrubou-joao-goulart-ha-50-anos.shtml>> Acessos em: set. 2014; 15 nov. 2016.

TENDLER, Silvio. A reconstrução da memória. Rio de Janeiro, 1984. Entrevista concedida à *Revista Filme Cultura*, MEC, n. 44, abr./ago. 1984.

TENDLER, Silvio. “O cinema brasileiro não tem espaço de exibição”. Entrevista concedida a Bárbara Mengardo, Cecília Luedemann, Débora Prado, Hamilton Octavio de Souza, Lúcia Rodrigues, Lúcia Tavares, Otávio Nagoya. *Revista Caros Amigos*. Ano XIV; n. 168, mar. 2011, p. 12-17. Disponível em: <<https://www.carosamigos.com.br/index.php/politica/129-edicoes/edicao-168/4097-entrevista-silvio-tendler-qo-cinema-brasileiro-nao-tem-espaco-de-exibicaoq>>

TENDLER, Silvio. Prefácio. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Orgs). *A História Vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TENDLER, Silvio. Rio de Janeiro, 1984. Entrevista concedida à Pedro Vásquez. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 abr. 1984.

TENDLER, Silvio. Rio de Janeiro, 2016. Entrevista concedida à Geórgia de Oliveira em 22 jul. 2016.

TENDLER, Silvio. *Quatro Baianos Porretas*: Castro Alves, Carlos Marighela, Glauber Rocha e Milton Santos. Rio de Janeiro: Ed. PUC; Rio: Garamond, 2011.

TENDLER, Silvio; DIAS, Maurício. *Jango – Como, quando e porque se depõe um Presidente*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984. P.101.

TOCANTINS, Leandro. Prefácio. A objetivação brasileira das observações. In: ALENCAR, Miriam. *O Cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-Metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978. p. 17-25.

TRUSZ, Alice Dubina. *Verdes anos: memórias de um filme e de uma geração*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FILMOGRAFIA:

GETÚLIO VARGAS. Direção: Ana Carolina. Roteiro: Ana Carolina; Manuel Maurício Albuquerque. Produção: Ana Carolina; Nei Sroulevich; Marcelo Faria Jr. Produção Executiva: Gláucia Camargos. Direção de som: Vítor Raposeiro. Música: Jards Macalé. Montagem: Luiz Carlos Saldanha; Marisa Leão. Técnico de som: José Tavares. Narração: Paulo César Pereiro. Rio de Janeiro: Zoom Cinematográfica; Embrafilme. 1974. Som. BP.

JANGO. Direção: Silvio Tandler. Argumento: Silvio Tandler. Produção: Hélio Paulo Ferraz. Co-produção: Denize Goulart; Antônio José da Matta; Francisco Sérgio Moreira; Geraldo Ribeiro; José Wilker; Lúcio Kodato; Maurício Dias; Milton Nascimento; Silvio Tandler; Wagner Tiso. Equipe de produção: Maria Paula Araújo; Toninho Muricy; Sergyo Rocha; Nilson Filho; Eduardo Chauhy. Direção de Fotografia: Lúcio Kodato. Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Música original: Milton Nascimento e Wagner Tiso. Texto: Maurício Dias. Narração: José Wilker. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas; Rob Filmes; Embrafilme. 1984. 117min. Som. Cor.

JANGO- Como, quando e porque se depõe um presidente da República. Direção: Silvio Tandler. Assistente de Direção: José Olívio Petit. Narração: José

Wilker. Texto: Maurício dias. Fotografia de cena: Américo Vermelho. Fotografia: Lúcio Kodato. Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Som: Geraldo Ribeiro. Música Original: Milton Nascimento e Wagner Tiso. Produção: Denize Goulart, Hélio Paulo Ferraz e Coletivo de Artistas. **Extras:** Entrevistas atuais com: Denize Goulart, Hélio Paulo Ferraz, Silvio Tendler, Francisco Sérgio Moreira, Wagner Tiso, Miguel Pereira, Rodrigo Fonseca, Joel Rufino dos Santos, Maria Vitória Benevides, Ricardo Kotscho, Evaldo Mocarzel. Biografias dos entrevistados do filme: Afonso A. Franco, Aldo Arantes, Antônio C. Muricy, Luiz Fernando Bocaiuva, Celso Furtado, Denize Goulart, Francisco Julião, Francisco Teixeira, Gregório Bezerra, Leonel Brizola, Magalhães Pinto, Marcos Sá Corrêa, Maria Victoria Benevides, Raul Ryff, Frei Betto. Gênero: Documentário. Ano de produção: 1984. País: Brasil. Duração: 117 min. Áudio: Original - Português. Colorido. Ano de lançamento do DVD: 2007

JÂNIO A 24 QUADROS. Direção: Luiz Alberto Pereira. Roteiro: Luiz Alberto Pereira. Produção: Luiz Alberto Pereira. Co-produção: Thomaz Farkas. Direção de Fotografia: Eduardo Poiano, Adilson Ruiz. Som direto: Clodomiro Bacellar. Montagem: Augusto Sevá. Cenografia: Sebastião Maria Neto. Figurinos: Dionéia da Paixão. Narração: Neide Duarte. Animação: Flávio Del Carlo. São Paulo: Embrafilme, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; Álamo Laboratório de Cinematografia e Som S. C. Ltda.; Equipe. 1981.85 min. Som. Cor e BP.

O EVANGELHO SEGUNDO TEOTÔNIO. Direção: Vladimir Carvalho. Roteiro: Vladimir Carvalho. Produção: Armando Lacerda; Teotônio Vilela Filho; José Aprígio Vilela; Vladimir Carvalho. Direção de Produção: Armando Lacerda. Distribuição: Gaumont do Brasil; Embrafilme. Direção de Fotografia: Chico Botelho. Som direto: Walter Rogério; Francisco Pereira. Montagem: João Ramiro Mello. Narração: Esther Góes. Pesquisa e texto: Vladimir Carvalho. Trilha musical: Marcus Vinícius. Letreiros: Henfil. São Paulo: Taba Filmes; Movi e Art; Fundação Teotônio Vilela. 1984. 94 min. Som; Cor e BP.

O HOMEM DE AREIA. Direção: Vladimir Carvalho. Roteiro: Vladimir Carvalho. Argumento: Vladimir Carvalho. Direção de Fotografia: Walter Carvalho. Câmera: Walter Carvalho. Técnico de som: Antônio César. Montagem: Ricardo Miranda; Manfredo Caldas. Narradores: Fernanda Montenegro e Mário Lago. Direção de Produção: Carlos Del Pino. Produção Executiva: Tininho Fonseca; Paulo Melo. Rio de Janeiro: Embrafilme; Secretaria da Educação e Cultura da Paraíba. 1981. 126 min. Som. BP.

O MUNDO EM QUE GETÚLIO VIVEU. Direção: Jorge Ileli. Argumento e Roteiro: Jorge Ileli; Orlando Caramuru. Montagem: Maria Guadalupe. Edição: Maria Guadalupe. Narração: Armando Bogus. Trilha Musical: Salatiel Coelho. Brasil: Companhia Produtora: Entrefilmes. Distribuidora: Cinedistri. Brasil: 1963-1976. 72 min. Som. PB.

OS ANOS JK. Uma Trajetória Política. Direção: Silvio Tendler. Roteiro: Silvio Tendler; Antônio Ferraz; Antônio Quental. Produção: Silvio Tendler. Produção Executiva: Cláudio Khans. Equipe de produção: Cláudio Khans; Cristina Sato; Nick Zarvos; Umberto Guatimosin Alvim; Scarlet Moon Chevalier. Argumento: Silvio Tendler; Antônio Paulo Ferraz; Antônio Quental. Direção de fotografia: Lúcio Kodato; Direção de som: Cristiano Maciel. Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Narração: Othon Bastos. Rio de Janeiro: Terra Filmes Ltda.; Embrafilme; 1980. 110 min. Som. Cor.

REVOLUÇÃO DE 30. Direção: Sylvio Back. Roteiro: Sylvio Back. Argumento: Sylvio Back. Direção de fotografia: Felipe Doctors; Antônio Augusto Fontes; João Sócrates; Sérgio Júlio Alcântara; Zap Audiovisuais. Som direto: Miguel Sagatio. Montagem: Laércio Silva. Edição: Laércio Silva; Música: Jairo Severiano. Distribuição: Embrafilme. Paraná: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Secretaria de Cultura e do Esporte do Paraná; Fundação Cultural de Curitiba. 1980, 122 min; som; BP.

SITES:

www.mnemocine.com.br

www.memoriacinebr.com.br

www.caliban.com.br

www.cinemateca.gov.br

ANEXO A – FILMES, AUTORES, ANO

<i>FILME*</i>	AUTORES	ANO**
<i>Coronel Delmiro Gouveia</i>	Geraldo Sarno	1978
<i>A Queda</i>	Ruy Guerra; Nelson Xavier	1978
<i>Se Segura Malandro</i>	Hugo Carvana	1978
<i>Tudo Bem</i>	Arnaldo Jabor	1978
<i>A Força de Xangô</i>	Iberê Cavalcanti	1979
<i>A Intrusa</i>	Carlos Hugo Christensen	1979
<i>Raoni</i>	Luiz Carlos Saldanha e Jean-Pierre Dutilleux	1979
<i>Gaijin, Caminhos da Liberdade</i>	Tizuka Yamasaki	1980
<i>O homem que virou suco</i>	João Batista de Andrade	1980
<i>A Idade da Terra</i>	Glauber Rocha	1978-1980
<i>Pixote: a lei do mais fraco</i>	Hector Babenco	1980
<i>A Volta do Filho Pródigo</i>	Ipojuca Pontes	1980
<i>Até a última gota</i>	Sérgio Rezende	1980
<i>O Grande Palhaço</i>	William Cobbett	1980
<i>Iracema, Uma Transa Amazônica</i>	Jorge Bodansky; Hermano Penna	1980
<i>Eles não usam black-tie</i>	Leon Hirszman	1981
<i>Asa Branca: um sonho Brasileiro</i>	Djalma Limongi Batista	1982
<i>Das Tripas Coração</i>	Ana Carolina Teixeira Soares	1982
<i>O Homem do Pau Brasi</i>	Joaquim Pedro de Andrade	1982
<i>Índia, a filha do sol</i>	Fábio Barreto	1982
<i>O Segredo da Múmia</i>	Ivan Cardoso	1982
<i>Ao sul do meu corpo</i>	Paulo César Saraceni	1983
<i>Parahyba Mulher Macho</i>	Tizuka Yamasaki	1983
<i>Bar Esperança</i>	Hugo Carvana	1983

*Filmes brasileiros que receberam prêmios internacionais.

**Observação: As datas marcam o ano de produção e não o da premiação.

<i>FILME*</i>	AUTORES	ANO**
<i>Inocência</i>	Walter Lima Jr.	1983
<i>Pra Frente Brasil</i>	Roberto Farias	1983
<i>Sargento Getúlio</i>	Hermano Penna,	1983
<i>7 Dias de Agonia</i>	Denoy de Oliveira	1983
<i>O Baiano Fantasma</i>	Denoy de Oliveira	1984
<i>Cabra Marcado para Morrer</i>	Eduardo Coutinho	1964-1984
<i>Jango</i>	Silvio Tendler	1984
<i>Memórias do Cárcere</i>	Nelson Pereira dos Santos	1984
<i>Noites do Sertão</i>	Carlos Alberto Prates Correia	1984
<i>Nunca Fomos Tão Felizes</i>	Murilo Salles	1984
<i>Quilombo</i>	Carlos Diegues	1984
<i>Avaeté</i>	Zelito Viana	1985

*Filmes brasileiros que receberam prêmios internacionais.

**Observação: As datas marcam o ano de produção e não o da premiação.