



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL - PPGMS
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

FABIO OSMAR DE OLIVEIRA MACIEL

JANGO, DE SILVIO TENDLER: O CINEMA DOCUMENTÁRIO
E A MEMÓRIA COMO BANDEIRA POLÍTICA

RIO DE JANEIRO
2011

FABIO OSMAR DE OLIVEIRA MACIEL

JANGO, DE SILVIO TENDLER: O CINEMA DOCUMENTÁRIO
E A MEMÓRIA COMO BANDEIRA POLÍTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Estudos Interdisciplinares em Memória Social
LINHA DE PESQUISA: Memória e Patrimônio

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Leila Beatriz Ribeiro

RIO DE JANEIRO
2011

M152j Maciel, Fabio Osmar de Oliveira

Jango, de Silvio Tendler: o cinema documentário e a memória como bandeira política/ Fabio Osmar de Oliveira Maciel. – 2011.
121 f.; 30 cm.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Leila Beatriz Ribeiro

Dissertação (mestrado)–Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

Bibliografia: f. 99-110.

Entrevista em anexo: f. 111-120.

1. Memória social. 2. Brasil – João Goulart. 3. Cinema documentário. 4. Brasil – História – 1964. 5. Brasil – História – 1984. 6. Patrimônio. I. Ribeiro, Leila Beatriz, orient. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. *Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social.* III. Título

CDU – 94(81).87/.88

FABIO OSMAR DE OLIVEIRA MACIEL

JANGO, DE SILVIO TENDLER: O CINEMA DOCUMENTÁRIO
E A MEMÓRIA COMO BANDEIRA POLÍTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social.

Aprovado em 05 de julho de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Leila Beatriz Ribeiro – orientadora
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Vera Lúcia Doyle Louzada de Mattos Dodebei
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Maria Alves Ferreira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Mônica Almeida Kornis
Fundação Getúlio Vargas

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo apoio até aqui.

À Leila Beatriz Ribeiro, pela orientação, tempo e paciência.

Às professoras Mônica Kornis, Vera Dodebei e Lúcia A. Ferreira, pelas críticas e sugestões.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS).

Ao Coordenador do PPGMS, Francisco Ramos de Farias.

Aos professores e amigos do PPGMS.

Aos amigos da linha de pesquisa Memória e Patrimônio.

À Luiza, pela leitura de última hora.

À Marcela de Oliveira, pela revisão.

Aos amigos e professores da Escola de Biblioteconomia da UNIRIO.

Aos amigos e professores do curso de História da UGF.

Aos amigos do Museu do Índio.

À Thays Lacerda, pelo incentivo.

Ao Silvio Tendler, pela entrevista.

*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.*

*Os anos passados, a maturidade
e a visão diária da injustiça e do ódio,
da opressão, da mentira e do medo,
me levam agora, adulto,
em nome da verdade e da história,
a reafirmar o menino:
as lágrimas derramadas em 64
continuam justas.*

Fernando Brant

RESUMO

Este trabalho discute o lugar do cinema na construção de memórias, utilizando o documentário *Jango* (1984), de Silvio Tendler, como campo empírico. Ao se apropriar de imagens de arquivo, o cineasta procura dar novos significados a uma trajetória individual expurgada do cenário político a partir de 1964. Em um contexto de mudanças na sociedade brasileira, o cineasta constrói uma narrativa dirigida pela emoção. Para tal, Tendler se arma de estratégias do cinema documentário clássico, como a narração em *off*, os depoimentos e a música, tudo organizado pela montagem cinematográfica. O lançamento do documentário coincide com as manifestações e protestos do início dos anos 80, momento no qual a sociedade exigia eleições diretas e o retorno da democracia. O trabalho foi dividido em três capítulos, sendo os dois primeiros teóricos e o último reservado à análise fílmica. No primeiro capítulo, *Cinema e memória social*, discutimos o uso da memória como bandeira política e também questões relacionadas ao cinema documentário e às imagens de arquivo. No segundo capítulo, *Esquecimento e lembrança*, tratamos da relação lembrar-esquecer a partir da trajetória do ex-presidente João Goulart e do documentário *Jango* (1984). Apresentamos também um breve esboço biográfico do cineasta. O capítulo final é reservado para a análise fílmica. Para isso, dividimos o documentário em grandes blocos narrativos, como: *A escalada política*, *A vice-presidência*, *A presidência* e o *exílio político*. Nesse capítulo também são analisados o papel da música e dos depoimentos no documentário. Problematizamos as questões apontadas a partir de uma abordagem transversal entre os campos da memória social e do patrimônio, da história e do cinema.

Palavras-chave: Cinema documentário; Silvio Tendler; Imagens de arquivo; Memória e patrimônio; João Goulart.

ABSTRACT

This paper discusses the place of cinema in the construction of memories, using the documentary *Jango* (1984), by filmmaker Silvio Tendler, as an empirical field. By appropriating archival footage, the filmmaker seeks to give new meanings to an individual trajectory expunged from the political scene since 1964. In a context of changes in Brazilian society, the filmmaker builds a narrative driven by emotion. To this end, Tendler uses the strategies of the classic documentary film, as the narration, the testimony and the music, all organized by film editing. The release of the documentary coincides with the demonstrations and protests of the early '80s, when society demanded direct elections and the return of democracy. The work was divided into three chapters; the first two have a theoretical approach and the last is reserved for the film analysis. In the first chapter, *cinema and social memory*, we discuss the use of memory as a political flag and will raise issues related to documentary film and archive images. In the second chapter, *Forgetfulness and memory*, we address the relationship remember-forget from the path of former President João Goulart and the documentary *Jango* (1984). We will also present a brief biographical sketch of the filmmaker. The final chapter is reserved for the film analysis. For this, we divide the documentary narrative in blocks, such as: *The escalation policy, the vice-presidency, the presidency and political exile*. We also discussed in this chapter the role of music and interviews in the documentary. We think these issues by approaching the fields of social memory and heritage, history and cinema.

Keywords: Documentary film; Silvio Tendler, Archival footage, Memory and heritage; João Goulart.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Capa da <i>Veja</i> de abril de 1974: “O décimo aniversário da revolução”	13
Figura 2	Reportagem especial sobre os êxitos da economia, <i>Veja</i> de abril de 1974	13
Figura 3	Reportagem sobre o documentário <i>Jango</i> , <i>Veja</i> de março de 1984	13
Figura 4	Capa da <i>Veja</i> de abril de 1984: “Diretas um brado retumbante”	13
Figura 5	Reportagem sobre o golpe de 64, <i>Veja</i> de março de 1994	13
Figura 6	Silvio Tendler com Denize Goulart no lançamento do filme em 1984	36
Figura 7	O general Muricy em depoimento ao documentário <i>Jango</i>	55
Figura 8	O general Muricy em depoimento ao documentário <i>Jango</i>	55
Figura 9	O general Muricy em depoimento ao documentário <i>Jango</i>	55
Figura 10	O general Muricy em depoimento ao documentário <i>Jango</i>	55
Figura 11	Wagner Tiso, Silvio Tendler e Milton Nascimento	62
Figura 12	João Goulart com Getúlio Vargas	66
Figura 13	João Goulart debruçado sobre o caixão de Vargas	66
Figura 14	João Goulart atrás de um punho em riste	66
Figura 15	João Goulart jovem	66
Figura 16	João Goulart mais velho, em exílio	66
Figura 17	Cartela do filme do IPÊS: “omissão é crime”	79
Figura 18	Imagem do filme do IPÊS	79
Figura 19	Cartela do filme do IPÊS: “moralisação”	79
Figura 20	O trem da esperança	80
Figura 21	A cavalaria mecânica	80
Figura 22	Goulart entre militares	80
Figura 23	João Goulart armado com as reformas	82
Figura 24	João Goulart armado com as reformas	82
Figura 25	Os olhares atentos das “forças ocultas”	83
Figura 26	João Goulart assinando a lei de remessa de lucros	83
Figura 27	Os olhares atentos das “forças ocultas”	83
Figura 28	João Goulart discursando na Central do Brasil	85
Figura 29	As “quatrocentonas paulistas”	86
Figura 30	João Goulart em São Borja com a família	86
Figura 31	Cena do <i>Encouraçado Potemkin</i>	91
Figura 32	Revolta dos marinheiros no Rio de Janeiro	91
Figura 33	Cena do <i>Encouraçado Potemkin</i>	91
Figura 34	Revolta dos marinheiros no Rio de Janeiro	91
Figura 35	Cena do <i>Encouraçado Potemkin</i>	91
Figura 36	Revolta dos marinheiros no Rio de Janeiro	91
Figura 37	Cena do <i>Encouraçado Potemkin</i>	91
Figura 38	Revolta dos marinheiros no Rio de Janeiro	91
Figura 39	Cena do <i>Encouraçado Potemkin</i>	91
Figura 40	Revolta dos marinheiros no Rio de Janeiro	91
Figura 41	Marighela morto	93
Figura 42	Salvador Allende	93

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1	Relação dos depoimentos ordenados pelo aparecimento no documentário	60
Quadro 2	Dados biográficos dos depoentes	61
Quadro 3	Relação das músicas do documentário	65

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI	Ato Institucional
AN	Arquivo Nacional
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
CGT	Comando Geral dos Trabalhadores
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DCDP	Departamento de Censura de Diversões Públicas
EC	Emenda Constitucional
ESG	Escola Superior de Guerra
FGV	Fundação Getúlio Vargas
IAPB	Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários
IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IPES	Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais
JB	Jornal do Brasil
JK	Juscelino Kubitschek
MAM	Museu de Arte Moderna
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PDS	Partido Democrático Social
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNDH	Programa Nacional de Direitos Humanos
PPGMS	Programa de Pós-Graduação em Memória Social
PSD	Partido Social Democrático
PSP	Partido Social Progressista
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
RECINE	Festival Internacional de Cinema de Arquivo
SAPS	Serviço de Alimentação da Previdência Social
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
UDN	União Democrática Nacional
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNB	Universidade de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 CINEMA E MEMÓRIA SOCIAL	6
1.1 A memória como bandeira política	6
1.2 O cinema documentário	14
1.3 Cinema, imagens de arquivo e memória	19
1.4 O patrimônio e o valor documental da imagem em movimento	24
2 ESQUECIMENTO E LEMBRANÇA	31
2.1 A construção do esquecimento	31
2.2 Uma rememoração possível	35
2.3 Censura e rememoração	39
2.4 O cineasta dos sonhos interrompidos	45
2.5 Um filme testemunho?	50
3 A IMAGEM EM MOVIMENTO COMO REMEMORAÇÃO	53
3.1 O prólogo: a montagem do “cenário para o golpe”	53
3.2 A construção de sentidos pelos depoimentos: Muricy e a polarização do discurso	55
3.3 A música: entre o lamento e a empatia	61
3.4 A seqüência-síntese	65
3.5 A herança política	66
3.6 A escalada política	68
3.7 A vice-presidência: os anos JK e a era da Vassoura	71
3.8 A presidência	75
3.8.1 As reformas e o golpe	82
3.8.2 Os marinheiros de lá e os daqui	86
3.9 O exílio e a barbárie pós-64	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	99
Referências filmicas	109
ANEXO I: ENTREVISTA COM SILVIO TENDLER	111
ANEXO II: FICHA TÉCNICA DO DOCUMENTÁRIO	121

INTRODUÇÃO

As questões e demandas sociais relacionadas ao período da ditadura militar no Brasil ainda estão presentes na sociedade, seja através de ações políticas, de reivindicações sociais, da literatura ou de narrativas audiovisuais, tudo parte de uma “cultura de memória”.

O Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil (Memórias Reveladas), por exemplo, disponibiliza para a sociedade os arquivos referentes às lutas contra a ditadura militar, além de promover debates, exposições, seminários e concursos sobre o tema. A síntese do projeto pode ser identificada na sua diretriz: “Para que não se esqueça; para que nunca mais aconteça”.

Também estão em pauta as questões relacionadas à possibilidade de revisão da Lei de Anistia (1979) e às polêmicas em torno do Programa Nacional de Direitos Humanos. A Ordem dos Advogados do Brasil do Rio de Janeiro (OAB-RJ), por exemplo, lançou a “Campanha pela Memória e pela Verdade”, que tem por finalidade, através de abaixo-assinado, pressionar o Estado a abrir os arquivos da ditadura militar, pois, segundo a campanha, “através do conhecimento pleno do que ocorreu nos porões da ditadura [evitaremos] a repetição da barbárie”.

É comum nos diversos argumentos a associação entre “memória” e “verdade”, e também a idéia de que o uso da memória servirá como uma “lição”, evitando dessa forma o esquecimento ou a repetição de determinada ação do passado. A memória, nesse sentido, apresenta um caráter pedagógico e exemplar.

Essas questões nos fazem pensar que algumas demandas continuam atuais e ainda colocam em espaços de disputas reivindicações existentes há mais de 40 anos na sociedade. Podemos entendê-las como parte de uma “rememoração produtiva” (HUYSSSEN, 2000), ação que politiza o ato de lembrar. Nesses casos, a memória é apropriada como uma “bandeira política”.

Assim entendemos também o documentário *Jango* (1984), de Silvio Tendler, lançado em 27 de março de 1984 (CINEMATECA, 2011). A produção foi resultado de um longo trabalho, consumindo quase três anos de produção, acumulando horas de entrevistas e filmagens, além da reunião de diversas imagens adquiridas e conservadas por Tendler num momento em que não havia preocupação com a preservação do registro audiovisual.

Em 1984 a sociedade brasileira se mobilizava em torno da campanha das Diretas Já. Naquele contexto, duas manifestações artísticas, diretamente associadas, marcaram os anseios de uma geração desejosa por democracia: o documentário *Jango* e a música *Coração de*

estudante, de Wagner Tiso e Milton Nascimento, canção que é ao mesmo tempo hino e réquiem.

O filme apresenta a trajetória de João Goulart através de imagens de arquivo, intercaladas por depoimentos, mediadas pela narração e potencializadas emocionalmente pela música. Chama também atenção a montagem cinematográfica, como no caso do uso das imagens do filme *O Encouraçado Pontemkin* (1925), de Seguei Eisenstein.

O sucesso de *Jango* (1984) está relacionado a esta conjuntura de mobilização, pois falava de algo que poderia ser dito naquele momento. Enquanto *Os anos JK* (1980), primeiro longa de Tandler, foi realizado durante o AI-5, *Jango* (1984) foi produzido nos últimos suspiros da ditadura. O seu lançamento permitiu ampliar os debates, principalmente de questões levantadas pelo próprio filme, como democracia e justiça social. Além disso, as mobilizações sociais, presentes no documentário através das imagens de arquivo, podem ser identificadas com aquelas que tomaram as ruas do país na década de 1980.

Em 1984, 1 milhão de pessoas assistiram ao documentário, um recorde de público até hoje para o gênero no Brasil. Seu sucesso se deu a partir da conjunção de elementos, como o empenho da família de Goulart (a filha de Jango foi uma das produtoras), e o próprio momento histórico.

No documentário, o cineasta opta por não utilizar apenas a câmera, se apropriando da filmagem de outrem, momento no qual são atribuídos outros sentidos às imagens através da montagem, da narração, dos depoimentos, da música e de outros filmes. Contudo, devemos lembrar que o filme não é composto apenas por imagens de arquivo. Ao privilegiá-las fizemos uma opção, pois entendemos que seu uso amplia o valor documental do filme. Essas imagens de arquivo, substrato de uma realidade histórica, servem à memória social e são fundamentais para a construção da narrativa.

É nosso objetivo geral entender o lugar do cinema como espaço de construção de memórias a partir dos processos de enquadramento. É possível com o uso de imagens de arquivo a constituição do passado ou a memória, nesse caso, é uma reinvenção, isto é, um presente rememorado?

Em termos específicos, pontuamos três questões que balizam cada um dos segmentos do trabalho: o entendimento da memória como bandeira política; a relação entre lembrança e esquecimento; e a reconstrução do processo histórico e da memória política através do documentário.

Dessa forma, optamos por dividir a dissertação em três capítulos, assim organizados:

No primeiro capítulo, propomos um debate teórico sobre a relação entre memória social e as questões concernentes aos períodos pós-regimes autoritários. Nesse sentido, nos apropriamos de reflexões sobre a memória social, como as feitas pela socióloga argentina Elizabeth Jelin, que entre outros temas estuda a relação das sociedades sul-americanas com seus passados ditatoriais e as lutas pelos direitos humanos. Também são importantes as considerações de Andreas Huyssen sobre a explosão da memória como resposta para a vida contemporânea sem raízes. O autor incita a uma “rememoração produtiva” por meio da politização do ato de lembrar.

Consideramos necessário também refletir sobre o cinema documentário a partir de questões contemporâneas, bem como o papel das imagens de arquivo na construção das narrativas audiovisuais. Nesse ponto é essencial a apropriação de conceitos e idéias trabalhados por Silvio Da-Rin, Bill Nichols, Consuelo Lins, entre outros.

A idéia de um patrimônio audiovisual e a ênfase na preservação da memória visual está presente no discurso de pesquisadores e cineastas, além das iniciativas de instituições nacionais e internacionais em relação à salvaguarda da imagem em movimento. A apropriação da categoria é igualmente importante, pois observamos nela a possibilidade de ampliação do valor documental da imagem.

No segundo momento do trabalho nossa intenção é analisar a relação entre o passado e a proposta do filme. Dessa forma, torna-se importante a apropriação de trabalhos produzidos por Ângela de Castro Gomes e Jorge Ferreira, que dedicam artigos e livros ao ex-presidente e evidenciam o esquecimento social do personagem histórico João Goulart. Também é importante a utilização dos trabalhos dos historiadores Daniel Aarão Reis e Carlos Fico, dois especialistas em temas sobre a ditadura militar.

Nesse capítulo usaremos várias entrevistas concedidas pelo documentarista Silvio Tandler a diversas mídias (jornais, revistas, periódicos, televisão etc.), além de uma entrevista realizada para este trabalho, que se encontra em anexo.

No terceiro capítulo nos deteremos na construção do processo histórico e da memória política através do documentário. É importante neste momento a desconstrução do filme para que possamos analisar alguns dos significados propostos pelo diretor.

A análise do documentário não é um fim em si, mas está ligada a um contexto institucional de pesquisa e buscamos entendê-lo como um instrumento para os rearranjos da memória. Assim, o filme é o ponto de “partida” e de “chegada”, evitando, dessa maneira, construir uma análise descabida e impertinente as propostas do trabalho. Pelas palavras de

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p. 9), podemos dizer: “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente”.

Assim há a necessidade de não apenas situá-lo em um contexto, mas também na história das formas fílmicas, pois um filme jamais é isolado (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 24). A análise fílmica permite o entendimento dos elementos constitutivos de um filme, que na sua totalidade não seriam percebidos. É fundamental, então, a sua desconstrução para posteriormente reconstruí-lo. Isto é, primeiro é necessário a descrição para depois realizar a interpretação. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

O filme deve ser analisado como um produto inserido em um determinado contexto sócio-histórico, pois constrói um conjunto de representações que, de alguma forma, relacionam-se à sociedade que o produziu. O filme constrói um ponto de vista, “[preenchendo] uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 58). Contudo, devemos tomar o cuidado de não cairmos em uma armadilha ao ver o filme como uma representação de toda a sociedade.

Optamos por analisar *Jango* (1984) a partir da desconstrução do documentário em grandes blocos narrativos, dando também atenção aos vários extratos que compõe o filme: imagens de arquivo, imagens captadas pelo diretor, texto, depoimentos, narração e música. Assim, dividimos o terceiro capítulo da seguinte forma: *O prólogo: a montagem do “cenário para o golpe”*, seqüência de abertura que apresenta a viagem de Goulart à China, através de um cine-jornal, e a renúncia de Jânio Quadros; *A seqüência-síntese*, bloco reservado para a análise dos créditos de abertura do filme. Composta por fotografias, a seqüência pode ser entendida como a síntese dos principais eventos que marcaram a trajetória de Goulart; *A herança política*, espaço dedicado ao papel de Vargas na formação política de Jango; *A escalada política*, bloco que apresenta a vida política de Jango até a presidência; *A vice-presidência: os anos JK e a era da Vassoura* e *A presidência*, blocos que apresentam Goulart da primeira vice-presidência até o golpe de 64; e, finalmente, *O exílio e a barbárie pós-64*, reservado para analisar os minutos finais do documentário.

É importante esclarecer que o documentário não foi esgotado. Optamos por analisar apenas os eventos emblemáticos que marcaram a trajetória de João Goulart, deixando de lado algumas seqüências e depoimentos.

Como forma de complementar o trabalho realizamos uma entrevista com o cineasta Silvio Tandler, em sua produtora, *Caliban Produções Cinematográficas*, localizada no bairro da Glória, Rio de Janeiro, no dia 27 de abril de 2011. Também nos apropriamos de

documentos fundamentais para a “memória” do documentário como fotografias, reportagens, entrevistas, pareceres e outros documentos sobre o filme.

1 CINEMA E MEMÓRIA SOCIAL

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.
(Jacques Le Goff, 1984)

Os debates em torno da memória social da ditadura militar e suas conseqüências sociais e políticas ainda estão presentes em nossa sociedade. Dos espaços acadêmicos às ações políticas é comum o discurso onde o direito a verdade e a justiça caminham juntos. Os enquadramentos de memória também ocorrem através das narrativas audiovisuais. É nossa proposta neste capítulo refletir sobre a memória social e seu uso como “bandeira política”, apresentando desta forma um arcabouço teórico que nos levará a uma reflexão sobre o documentário *Jango* (1984).

1.1 A memória como bandeira política

Vivemos plenamente uma “cultura de memória”, dos arquivos públicos às coleções privadas, das comemorações às lembranças, registramos e guardamos tudo. Vivemos numa época de “coleccionismos”, onde o passado está presente em todos os aspectos da vida contemporânea. Esse processo é uma resposta às transformações rápidas e a uma vida sem raízes. Nesse caso, a memória tem o papel de fortalecer o sentimento de pertencimento do indivíduo no grupo ou comunidade; e no caso daqueles oprimidos ou silenciados, o passado comum permite a elaboração de um sentimento de valorização de si. (JELIN, 2002, p. 9-10).

Dois pontos são importantes para entendermos a memória a partir das concepções adotadas por Elizabeth Jelin. O primeiro é que a memória é um fenômeno complexo, com contradições, tensões e conflitos. O segundo ponto é o entendimento da memória como um trabalho constante de elaboração. A partir de suas considerações, podemos concluir que não existe uma única memória ou uma interpretação do passado compartilhado por toda a sociedade. O espaço da memória é o da ação política, muitas vezes associado à luta contra o esquecimento e o silêncio, o que remete ao caráter exemplar da memória: “recordar para não repetir” (JELIN, 2002, p. 5-6).

Os debates atuais sobre os regimes ditatoriais trazem consigo continuidades e rupturas. Como coloca Jelin (2002, p. 4-5), alguns acreditam que a repressão e os abusos sejam fenômenos unicamente de um passado autoritário, sem relação como o presente; outros consideram que os atos de violência no presente são uma reprodução do passado, por isso o empenho de alguns indivíduos na luta por justiça contra as violações dos direitos humanos. Contra essa idéia, outros grupos optam pelo esquecimento ou silenciamento em nome da estabilidade das instituições, através de uma postura de reconciliação. Há também aqueles homens que glorificam esse passado violento e cerceador de liberdades e de direitos individuais.

A emergência da memória é um fenômeno situado nas “preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais”, afirma Andreas Huyssen (2000, p. 9). As intensificações dos debates ocorreram a partir do fim da Segunda Guerra Mundial e principalmente após a década de 1960, como uma forma de procurar histórias alternativas e revisionistas em um contexto de descolonizações e de surgimento de movimentos sociais. O processo passou por uma aceleração nas décadas de 1970 e 1980, impulsionado pelos debates sobre o Holocausto – principalmente através da mídia com o processo de globalização do seu discurso –, que passou a funcionar como uma metáfora para eventos traumáticos.

Embora as “culturas de memória” possuam essa faceta global, os discursos ganham traços específicos dentro de cada cultura nacional. Na América do Sul as discussões se situam em torno do fim das ditaduras militares e dos processos de democratização. No Brasil, a emergência dessa memória já estava presente desde a década de 1970, através da luta das famílias de presos políticos, mortos e desaparecidos. Porém, foi a partir da década de 1980 que se tornou possível situar claramente a emergência da memória do período ditatorial através de atos comemorativos ou aniversários.

Na década de 1980, as comemorações dos centenários da abolição da escravidão e da proclamação da república trouxeram novamente para o espaço público a disseminação de discursos de memória (SCHIMIDT, 2007, p. 130). Em relação à ditadura militar, os anos de 1984 e posteriormente 2004, representaram uma nova onda de rememoração, mas com diferentes conseqüências. Schmidt (2007) observa que em relação ao golpe de 64, os “lutadores das batalhas da memória” foram as testemunhas dos próprios acontecimentos em debate. Há nesse caso uma disputa onde se procura a “forma correta” de lembrar ou esquecer. Em 1984, as questões incidiram nas eleições diretas, capitaneadas pela campanha Diretas Já. O documentário *Jango* (1984) insere-se nesse contexto. Em 2004, o contexto foi outro: foram lembrados o suicídio de Vargas (1954), o golpe militar (1964) e os vinte anos da campanha

pelas eleições diretas (1984). Nos dois últimos eventos as testemunhas dos processos históricos ainda estavam no cenário político, diferente do que ocorreu nas comemorações dos dois centenários citados. Em 1984 e 2004, emergiram no espaço público discursos de memórias, como, por exemplo, a visão que entende a necessidade de se ancorar no presente, deixando o passado e os ressentimentos esquecidos – idéia presente entre os militares e no discurso de parte do governo. Por outro lado, grupos vinculados aos direitos humanos, vítimas e antigos militantes, buscaram um caminho oposto: em vez de “virar a página” ou “deixar esfriar”, optaram por deixar as “cicatrices abertas” (SCHIMIDT, 2007, p. 140-142).

Os debates aconteceram através de ações institucionais, de movimentos emanados da sociedade, da literatura, do teatro e do cinema. O cineasta Silvio Tendler, em 1980, tornou público algumas questões ao produzir o documentário *Os anos JK*, embora estivesse limitado pela ditadura ainda presente naquele momento. Quatro anos mais tarde Tendler continuou a querela a partir de questões mais delicadas para o período ao lançar *Jango* (1984). Para acabar com o silêncio imposto pelo período autoritário, foi necessário esperar um momento propício para “falar” – o processo de redemocratização.

No cenário mais favorável, as culturas de memória estão intimamente ligadas, em muitas partes do mundo, a processos de democratização e lutas por direitos humanos e à expansão e fortalecimento das esferas públicas da sociedade civil. Desacelerar em vez de acelerar, expandir a natureza do debate público tentando curar feridas provocadas pelo passado, alimentar e expandir o espaço habitável em vez de destruí-lo em função de alguma promessa futura, garantindo o “tempo de qualidade” – estas parecem ser necessidades culturais ainda não alcançadas num mundo globalizado, e as memórias locais estão intimamente ligadas às suas articulações (HUYSSSEN, 2000, p. 34-35)

Assim, as “culturas de memória”, principalmente no Cone Sul, estão relacionadas aos processos de redemocratização e luta pelos direitos humanos. Há uma maximização do debate público numa tentativa de “curar feridas provocadas pelo passado”. Segundo o Huyssen (2000, p. 37), como sofremos de excesso de memória, devemos selecionar aquilo que é descartável e estimular uma “rememoração produtiva”, ação vinculada “a uma necessidade de politização do ato de lembrar, ou seja, o entendimento de como se processam as escolhas do que será lembrado no espaço da memória social” (DANTAS, 2008, p. 33).

As concepções que entendem a memória como um fenômeno estável e sobreposto aos indivíduos não mais refletem as dinâmicas da sociedade contemporânea. Falar em memória é referir-se a lembranças e esquecimentos, a silêncios e disputas. Há uma relação entre o

individual e o social a partir de um trabalho realizado no presente em função de uma expectativa de futuro (JELIN, 2002, p. 18).

A existência de uma memória exclusivamente coletiva, como aquela pensada por Maurice Halbwachs (2006), traz um problema, pois existe separada dos indivíduos. A memória coletiva relaciona-se às recordações comuns, hegemônicas e oficiais, criando uma única concepção de passado, presente e futuro (JELIN, 2002, p. 21-23). A compreensão de que a formação de lembranças individuais depende de uma memória coletiva e da existência de grupos estáveis nega os espaços de disputa em que são formadas as memórias.

Para Tzvetan Todorov (2002, p. 155) a memória coletiva é um discurso que se desenvolve no espaço público, refletindo o sentido que uma sociedade quer dar a si mesma. Ainda em relação ao caráter coletivo da memória, Elizabeth Jelin adverte que é preciso observar os diversos atores sociais, as disputas e negociações de sentidos do passado.

Esta perspectiva permite tomar las memorias colectivas no sólo como datos «dados», sino también centrar la atención sobre los procesos de su construcción. Esto implica dar lugar a distintos actores sociales (inclusive a los marginados y excluidos) y a las disputas y negociaciones de sentidos del pasado en escenarios diversos (Pollak, 1989). También permite dejar abierta a la investigación empírica la existencia o no de memorias dominantes, hegemónicas, únicas u «oficiales» (JELIN, 2002, p. 22).

Devemos verificar que a abordagem de Halbwachs é limitada pelo seu contexto de elaboração. Sua análise não dá conta de elementos inerentes à contemporaneidade, principalmente a relação entre memória e mídia.

[...] as velhas abordagem sociológicas da memória coletiva – tal como a de Maurice Halbwachs, que pressupõe formações de memórias sociais e de grupos relativamente estáveis – não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento. As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem perguntar se ainda é possível, nos dias de hoje, a existência de formas de memória consensual coletiva e, em caso negativo, se e de que forma a coesão social e cultural pode ser garantida sem ela. Está claro que a memória da mídia sozinha não será suficiente, a despeito de a mídia ocupar sempre maiores porções da percepção social e política do mundo (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

Para Meneses (1992, p. 21-22), em relação à “fermentação contemporânea da memória”, duas direções devem ser consideradas. A primeira está relacionada à fetichização para transformar a memória em uma mercadoria ou em um “instrumento de legitimação potenciada pelo valor ‘cultural’”. A segunda orientação relaciona-se à emergência de uma consciência política e na mobilização da memória como uma “bandeira política e como

combustível para movimentos sociais”. É nessa última acepção que entendemos o documentário *Jango* (1984), que trouxe para a dimensão social um debate sobre democracia e justiça social ao narrar a trajetória de um personagem expurgado do cenário político pós-64.

Nas últimas décadas, uma “rememoração produtiva” está sendo realizada, seja no cinema, na literatura ou em ações políticas e sociais. No primeiro caso, um número representativo de filmes foram (e estão sendo) produzidos. Entre os mais recentes, podemos destacar: *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant; *Araguaia – a conspiração do silêncio* (2004), de Ronaldo Duque; *Batismo de sangue* (2007), de Helvécio Ratton; *Cabra-cega* (2005), de Toni Venturi; *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin; *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger; *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto; *Condor* (2007), de Roberto Mader; *Quase dois irmãos* (2004), de Lúcia Murat; entre outros.

Em relação às ações institucionais podemos citar o projeto *Memórias Reveladas* e o polêmico caso envolvendo a Lei de Anistia (Lei n.º 6.683, de 28 de agosto de 1979). O “medo do esquecimento” pode ser identificado no lema do projeto: “Para que não se esqueça; para que nunca mais aconteça”. Além da integração digital dos arquivos da repressão política, há a promoção de debates sobre o assunto através da organização de eventos como seminários e concursos. Sobre o programa, o historiador Daniel Aarão Reis tece críticas ao percebê-lo como a “fabricação” de uma história oficial da esquerda.

Nesse sentido, pode-se dizer que o atual Programa Memórias Reveladas, do Arquivo Nacional, deveria ter um complemento... e Ocultadas, porque nele não aparecem as aproximações, as cumplicidades, os apoios que vicejaram na sociedade à sombra sinistra, dura, mas, para muitos, generosa, da ditadura. Nas Memórias Reveladas, só se revela a resistência, uma palavra quase mágica, homogeneizante, uma espécie de *passé-partout*, através do qual tornam-se pardos todos os gatos. Está em curso, sem dúvida, a elaboração de uma história oficial de esquerda, um gênero sempre crítica do por estas mesmas esquerdas, mas agora retomado por elas, ou parte delas, uma vez entronizadas no poder. Nada de especialmente surpreendente, considerando-se o que já tinha se passado nas experiências do socialismo realmente existente, mas que eu não esperava presenciar em vida, embora compreenda a lógica subjacente e as motivações (REIS, 2010, p.179).

No caso da Lei de Anistia, toda polêmica incide sobre o decreto n.º 7.037, de 21 de dezembro de 2009, referente à terceira parte do Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3). No ato foi identificada a possibilidade da abertura de um caminho para a revisão da Lei de Anistia, um tabu em vários segmentos da sociedade. O programa aprovado é dividido por eixos orientadores, cada um compreendendo diversas diretrizes. O quarto eixo

chama a atenção pelo seu enunciado: *Direito à Memória e à Verdade*. Nas suas considerações iniciais, declara:

A investigação do passado é fundamental para a construção da cidadania. Estudar o passado, resgatar sua verdade e trazer à tona seus acontecimentos caracterizam forma de transmissão de experiência histórica, que é essencial para a constituição da memória individual e coletiva.

O Brasil ainda processa com dificuldades o resgate da memória e da verdade sobre o que ocorreu com as vítimas atingidas pela repressão política durante o regime de 1964. A impossibilidade de acesso a todas as informações oficiais impede que familiares de mortos e desaparecidos possam conhecer os fatos relacionados aos crimes praticados e não permite à sociedade elaborar seus próprios conceitos sobre aquele período.

A história que não é transmitida de geração a geração torna-se esquecida e silenciada. O silêncio e o esquecimento das barbáries geram graves lacunas na experiência coletiva de construção da identidade nacional. Resgatando a memória e a verdade, o País adquire consciência superior sobre sua própria identidade, a democracia se fortalece. As tentações totalitárias são neutralizadas e crescem as possibilidades de erradicação definitiva de alguns resquícios daquele período sombrio, como a tortura, por exemplo, ainda persistente no cotidiano brasileiro (BRASIL..., 2009).

A retomada das discussões em torno dos problemas provenientes de períodos repressivos é necessária, principalmente nos momentos de abertura política e redemocratização, pois permitem os rearranjos da memória a partir das demandas sociais do presente. Não só no Brasil, mas estas são questões comuns no Cone Sul, embora cada país lide com a situação de forma diferente, conforme avalia Elizabeth Jelin (2010).

O tempo da memória, assim com o da Justiça, não é linear. Pensemos na Espanha, onde só agora, 70 anos depois da Guerra Civil, há ambiente para uma revisão daquele período, como o governo autorizando a abertura de tumbas para identificação de corpos, fazendo memoriais, aprovando a Lei de Memória Histórica. Há uma dinâmica política e social que responde a cada situação. O informe Brasil Nunca Mais foi tão importante em seu momento que talvez tenha reduzido a demanda para que o Estado fizesse um informe também. Por outro lado, houve demanda por reparação econômica: nos últimos anos no Brasil uma política estatal de indenização, antes mesmo de haver comissão. Em outros países como Peru, Argentina e Chile, primeiro houve comissão, depois reparação. Na Argentina, por exemplo, a reparação econômica só começou com o presidente Carlos Menem, na década de 1990. Não há seqüência temporal necessária. A ditadura de Alfredo Stroessner no Paraguai terminou em 1989, e em 1992 foram descobertos arquivos muito importantes para o estudo, como os documentos da Operação Condor. Mas internamente, no Paraguai, a discussão sobre a Comissão de Verdade só apareceu há poucos anos, porque as condições internas do país não eram propícias antes.

O “ajustamento de contas” com o passado se alinha às necessidades éticas e demandas morais onde os debates sobre a memória de períodos repressivos e de violência de Estado

surgem a partir da necessidade de se “construir ordens democráticas”. Há uma expectativa de futuro a partir da memória desse passado (JELIN, 2002, p. 11). Ainda segundo Jelin (2002, p. 14), a memória é um “trabalho” contínuo de elaboração, de transformação de si e do mundo social.

Dessa forma, memória e esquecimento não são fenômenos opostos, mas complementares. Contudo, não há reconstituição integral dos eventos. Sobre a questão Todorov (2002, p. 149) argumenta: “[...] longe de opor-se a ele, a memória é o esquecimento: esquecimento parcial e orientado, esquecimento indispensável”. Por outro lado, existem passados supostamente esquecidos que ressurgem através de mudanças nas estruturas sociais e que incentivam a rever e dar novos significados às marcas e vestígios (JELIN, 2002, p. 29).

Las borraduras y olvidos pueden también ser producto de una voluntad o política de olvido y silencio por parte de actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memorias en el futuro – recordemos la célebre frase de Himmler en el juicio de Nuremberg, cuando declaró que la «solución final» fue una «página gloriosa de nuestra historia, que no ha sido jamás escrita, y que jamás lo será» –. En casos así, hay un acto político voluntario de destrucción de pruebas y huellas, con el fin de promover olvidos selectivos a partir de la eliminación de pruebas documentales. Sin embargo, los recuerdos y memorias de protagonistas y testigos no pueden ser manipulados de la misma manera (excepto a través de su exterminio físico). En este sentido, toda política de conservación y de memoria, al seleccionar huellas para preservar, conservar o conmemorar, tiene implícita una voluntad de olvido. Esto incluye, por supuesto, a los propios historiadores e investigadores que eligen qué contar, qué representar o qué escribir en un relato. (JELIN, 2002, p. 29-30).

A memória social deve ser entendida também como uma relação de disputas pela representação do passado a partir da interação de diversos atores sociais, que estão relacionadas a estratégias para oficializar uma determinada construção do passado (JELIN, 2002, p. 36). Em períodos ditatoriais, os espaços públicos são monopolizados pela versão oficial, que estabelecem uma dicotomia entre os “bons” e “maus”. Neste cenário, as memórias alternativas são silenciadas e hostilizadas pela censura e pelo medo (JELIN, 2002, p. 41-42).

Os discursos em torno do golpe de 1964 e da ditadura militar, por exemplo, surgiram a partir de um argumento de “salvação” em razão do medo de “esquerdização” que a gestão Goulart estava levando o Brasil.



Figuras 1-5 – Enquadramentos de memória: capa da revista *Veja*, de 3 de abril de 1974: “O décimo aniversário da revolução”; e a reportagem especial na mesma edição: “Dez anos: da fácil vitória em 1964 aos êxitos da economia”. Em 1984, outro contexto, outra memória: as edições de 28 de março e 18 abril de 1984 celebraram, respectivamente, o documentário *Jango* (1984) e a campanha pelas Diretas Já. Na edição de 30 de março de 1994, “A grande trapaça” é apresentada aos leitores: “nascido com a desculpa de defender a democracia, o regime de 1964 conseguiu eliminá-la”.
Fonte: Acervo Digital *Veja*.

A abertura ocorrida a partir da primeira metade da década de 1980 permitiu trazer para a esfera pública debates até então silenciados, onde foram atribuídos novos sentidos ao passado a partir de novas demandas sociais e enquadramentos de memória (Figuras 1-5).

Las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados – en el extremo, quienes fueron directamente afectados en su integridad física por muertes, desapariciones forzadas, torturas, exilios y encierros – surgen con una doble pretensión, la de dar la versión “verdadera” de la historia a partir de su memoria, y la de reclamar justicia. En esos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque el sentido del pasado sobre el que se está luchando es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente. (JELIN, 2002, p. 42-43).

Neste sentido, Todorov (2002, p. 135-138) observa a existência de um grande perigo: o domínio sobre a memória, ação característica dos regimes autoritários, mas não exclusivamente deles. Procedimentos como a “supressão de vestígios”, a “intimidação da população”, a “proibição de que ela procure informar-se ou difunda informações”, o uso de “eufemismos” (como o caso da frase usada entre os nazistas: “a solução final”), e, por fim, a “propaganda”, são considerados pelo filósofo como formas de controle.

Todorov (2002, p. 151-156) estabelece ainda a organização dos vestígios a partir de três formas de discurso: a testemunha, o historiador e o comemorador.

A testemunha está relacionada ao indivíduo que evoca suas memórias para a constituição da sua identidade e da imagem que faz de si. Nesse processo, altamente seletivo, os acontecimentos podem ser esquecidos, omitidos ou deformados.

O historiador, diferente da testemunha, tem interesse pela verdade impessoal. É “representante da disciplina cujo objeto é a reconstituição e a análise do passado”. Por sua vez, o discurso histórico pode concorrer com os depoimentos (testemunhos), embora o valor destes dependa, algumas vezes, do exame histórico.

O comemorador é guiado pelo interesse e produz seu discurso – uma verdade indiscutível – nos espaços públicos. Enquanto testemunhas e historiadores podem possuir discursos complementares, a relação com o comemorador é diferente, pois este se beneficia “[...] da impessoalidade do seu discurso [...] para dar-lhe uma aparência de objetividade, portando de verdade. [...] a comemoração [simplifica nosso conhecimento do passado], já que seu objetivo mais freqüente é o de nos fornecer ídolos a venerar e inimigos a abominar”.

Assim, podemos deixar duas perguntas para serem respondidas posteriormente: em que discurso se enquadra o cineasta? Sendo a rememoração uma “tentativa de apreender o passado em sua verdade” e a comemoração “a adaptação do passado às necessidades do presente” (TODOROV, 2002, p. 155-156), como podemos situar o documentário de Tandler?

1.2 O cinema documentário

O fato de uma produção ter como recorte a “realidade”, não usar atores profissionais, não ser filmada em estúdio ou não usar roteiro não é suficiente para caracterizar um filme como documentário. A definição é sempre “relativa” e “comparativa”, ou seja, é dada muitas vezes pela dicotomia simplificadora entre filmes de ficção e não-ficção (NICHOLS, 2005a, p. 47), o que nem sempre nos dá uma resposta, pois os elementos existentes na produção ficcional podem estar presentes num filme documentário, e vice-versa.

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que freqüentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que freqüentemente associamos à não-ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outras pessoas) (NICHOLS, 2005a, p. 17)

A relação entre a ficção e o documentário nos leva a vários questionamentos sobre a construção de um filme. O pesquisador e documentarista Silvio Da-Rin (2006, p. 18), ao questionar essa elaboração conceitual, explica:

Devemos admitir que documentário não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda a conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência. O termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material filmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. Todas as inúmeras tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra tomada isoladamente, fracassaram.

Apesar disso, existem certos elementos que nos faz reconhecer o gênero documentário quando assistimos a um determinado filme. Mas devemos observar que existe dentro do gênero uma gama de configurações e tendências (DA-RIN, 2006, p. 18-19). Para Bill Nichols o documentário é a representação de um aspecto qualquer do mundo, evidenciando um ponto de vista. São “visões filmicas do mundo” que apresentam diante de nós questões sociais, problemas recorrentes e soluções possíveis. Há uma relação próxima entre o documentário e o mundo histórico, que acrescenta uma nova dimensão à memória. (NICHOLS, 2005a, p. 27).

Para o pesquisador norte-americano, todo filme é um documentário, existindo dois tipos: um de “satisfação de desejos”, e outro de “representação social”. A interpretação dos dois tipos de filmes como “verdade” depende de como “reagimos a esses significados e valores”. No primeiro caso, o filme está relacionado ao desejo e a imaginação, atributos presentes nas produções ficcionais. No segundo, o autor faz referência aos filmes de não-ficção, que representam:

[...] de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendemos (NICHOLS, 2005a, p. 26-27).

Sobre sua relação com o mundo, três são as formas. Uma primeira através de uma idéia falsa de verdade, uma vez que o filme tem a capacidade de realizar um registro supostamente autêntico do mundo a nossa volta. Contudo, Nichols aponta algumas restrições a esses registros uma vez que certa imagem representa apenas um recorte e não a totalidade do que aconteceu, além de evidenciar sua possibilidade de manipulação. Outra forma de relacionamento com o mundo está no fato de que um documentário representa o interesse de uma pessoa ou instituição, e por isso é carregado de juízo de valor e intencionalidade. Por último, os documentários são pontos de vista de uma determinada situação (NICHOLS, 2005a, p. 29-30).

Um filme pode ser classificado como pertencente ao gênero documentário, por exemplo, porque a instituição que o produziu, seja pública ou privada, o diz assim. O cineasta e sua tradição como documentarista podem também facilitar a identificação de determinada produção. Outro fator é a própria percepção do espectador sobre o que está assistindo.

O documentário é um gênero e como tal possui algumas peculiaridades que facilitam sua caracterização, embora não seja uma regra e varie conforme época e movimento.

Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários (NICHOLS, 2005a, p. 54).

O documentário possui uma voz própria (NICHOLS, 2005a, p. 73; 135), que está presente através de um argumento ou do ponto de vista social que representa o mundo; funciona como uma “impressão digital” que identifica a individualidade do cineasta, patrocinador ou organização.

A partir dos diferentes contextos e escolas, uma produção pode ser organizada em seis diferentes modos, que representam convenções que um documentário pode ter. Não são rígidos, o que significa que um filme pode ter elementos de mais de um modo. Podemos entendê-los como maneiras diferentes de ver o mundo e a deficiência percebida em um modo pode levar a elaboração de outro, isto é, “[...] o sucesso de cada nova forma engendra sua própria decadência: ela limita, omite, nega, reprime (assim como representa). Com o tempo, novas necessidades geram novas invenções formais” (NICHOLS, 2005b, p. 49). Assim, um modo surge como estratégia para representar o mundo, outro para questionar este mundo representado, elaborando para isto novas táticas.

Até certo ponto, cada modo de representação documental surge, em parte, de crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio. Assim, os modos realmente transmitem uma certa sensação histórica do documentário. O modo observativo surge, em parte, da disponibilidade de câmeras portáteis de 16 mm e gravadores magnéticos nos anos 60. De repente, o documentário poético parecia abstrato demais, e o documentário expositivo, didático demais, pois provou-se possível filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção (NICHOLS, 2005a, p. 136).

No modo observativo é comum a ausência da narração em *off*, de reconstituições e a inexistência de músicas ou qualquer outro som que não pertença ao ambiente que está sendo filmado – “Vemos o que está lá” (NICHOLS, 2005a, p. 147). No modo participativo, há o encontro do cineasta com o “ator social”, podemos ouvir e vê-lo. A câmera torna-se um instrumento de revelação da verdade e o cineasta passa a se apresentar como autor, narrador e personagem (AUMONT; MARIE, 2003, p. 50). O reflexivo é um modo que “[...] estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o

documentário e aquilo que representa” (NICHOLS, 2005a, p. 166). O poético explora padrões abstratos, se aproximando do cinema experimental. O modo performático possui uma forte carga autobiográfica. Porém, é no sexto modo descrito pelo pesquisador que encontramos a linguagem sobre a qual a narrativa de *Jango* (1984) é construída.

No modo expositivo, o filme é apresentado de forma argumentativa, dirigindo-se diretamente ao espectador. É comum a utilização da voz de Deus (o orador não é visto, apenas ouvido) ou da voz de autoridade (o orador é visto e ouvido), normalmente uma voz masculina, possuindo, em alguns casos, um papel mais importante do que o das imagens. Estas sustentariam apenas as afirmações do narrador.

No documentário de Tandler, a narrativa é construída a partir de uma linguagem clássica, onde está presente grande parte dos elementos do modo expositivo. A narrativa é didática e dirige-se diretamente ao espectador através da narração em *off*. Nessa construção a imagem possui um valor secundário, tendo a narração um valor maior na construção de significados. As imagens acompanham e ratificam a narração enquanto a montagem mantém a continuidade do argumento e a sustentação das informações (NICHOLS, 2005a, p. 143-144).

Sobre essa questão, o próprio diretor reflete em entrevista: “Não abro mão de colocar texto em *off* nos meus filmes. Isso é um briga. [...] eu trabalhei muitos anos fazendo cinema e quero falar nos meus filmes sim. Eu tenho o direito de falar” (ARTE..., 2009, p. 112). Mesmo que possa “falar” através da montagem, da música, das imagens que seleciona ou por qualquer outro elemento presente no filme, Tandler evidencia a “fala” do narrador.

Sobre a narração, Consuelo Lins (2008, p.131) afirma que ela é onisciente, onipresente, dirige os sentidos e fabrica interpretações. A voz em *off* representa o saber, ela enuncia e antecipa, não deixando dúvidas sobre aquilo que o cineasta fala. Para o espectador, não há espaço para opções ou ambigüidades. Ele não percebe o filme sozinho. No caso de *Jango* (1984), a narração dá coerência e sentido às imagens, que por si só são fragmentadas. Não há decisão por parte do espectador, pois a narração identifica e dá o significado das imagens que vemos; ela é autoritária, pois o locutor identifica como devemos entender, dando a moral da história (BERNARDET, 2003, p.246).

A produção de Silvio Tandler, em especial *Jango* (1984), se enquadra nas configurações de realização de um documentário clássico, caminhando numa direção contrária ao que estava sendo produzido em termos de documentário no Brasil desde a década de 1960. Ao invés de grandes homens públicos, na produção do Cinema Novo, por exemplo, foi comum a realização de filmes que retratavam o cotidiano e a memória de homens comuns.

O documentário apoiado na história, como o caso de *Jango* (1984) e *Os anos JK* (1980), é uma tradição recente no Brasil que data do final da década de 1970.

O documentário durante o Cinema Novo foi influenciado pelo Cinema Verdade. Era proposta dessa nova forma estilística a presença visível da câmera e do microfone. A intervenção direta do realizador na produção transformava o autor em narrador e personagem, e a câmera em instrumento de revelação da “verdade”.

O cinema na década de 1960 no Brasil se apropriou do desenvolvimento tecnológico ao incorporar os equipamentos mais leves e a utilização do som direto. Essa produção representou uma ruptura ao introduzir uma postura crítica diante da sociedade representada nos filmes. Havia um caráter de denúncia social (AUTRAN, 2006, p. 79). Desta forma, o Cinema Novo apresentou uma renovação da linguagem a partir de debates em torno do nacional-popular, do realismo e do cinema de autor (XAVIER, 2001, p. 15).

Essa modificação no documentário relaciona-se à adoção de um “ideário nacional-popular como fonte de análise da realidade brasileira [...], pois, [...] a superação do subdesenvolvimento fazia-se necessária a consciência sobre tal situação, decorre daí a importância do intelectual-artista, pois é ele que levará por meio da sua produção artística o povo a se conscientizar”. Outro fator para a modificação está no contato dos cineastas com a produção estrangeira, como é caso de *Crônicas de um verão* (AUTRAN, 2006, p. 81).

Não só a temática, mas a forma estilística mudou: planos longos, imagens tremidas, som direto sincrônico ao movimento – o som do mundo e da fala permitiram a incorporação da entrevista e do depoimento (RAMOS, 2004, p. 81-82).

O marco para a introdução do Cinema Verdade no Brasil aconteceu com o curso organizado pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty e pela UNESCO, e ministrado pelo sueco Arne Sucksdorff, em 1962. Além do curso onde foram apresentadas as novas técnicas do cinema documentário, Sucksdorff trouxe para o Brasil dois gravadores Nagra (primeiro aparelho portátil), fundamentais para a captação do som direto (RAMOS, 2004, p. 86).

Diferente do modelo de documentário produzido no Brasil desde a década de 1960, Silvio Tendler produziu filmes com as características do documentário biográfico e clássico, se apropriando também da história de grandes personagens públicos.

Sobre seu processo criativo, de se expressar através de um personagem, Tendler (2011b) lembra das “lições” de Joris Ivens, embora a produção do cineasta holandês seja diferente daquela realizada por Tendler, que se aproxima de uma narrativa clássica próxima da linguagem construída por John Grierson.

Isso eu aprendo com Joris Ivens. Ele diz que o cinema documentário, a semelhança do cinema de ficção, precisa ter um personagem central. O cinema histórico precisa ter uma personagem central, um personagem âncora. E aí eu sempre tive um personagem: Jango, JK, Milton Santos, Marighela, Castro Alves, Oswaldo Cruz. E só esse último filme que eu fiz é que o âncora sou eu, que é *Utopia e Barbárie*.

Entre os elementos necessários para a construção dos personagens estão as imagens de arquivo. Para Michèle Lagny (2000, p. 20), em relação aos poderes da imagem fílmica, podemos verificar:

Entre as diferentes maneiras de mostrar a História no cinema, duas são dominantes: ou se faz uma montagem (de documentos, entrevistas, ou até mesmo fragmentos ficcionais considerados convincentes porque se tornaram “fontes da História”), muitas vezes acompanhada de um comentário em *off* que é repetido de forma demonstrativa pelas estruturas do enquadramento e da montagem; ou o narrador desaparece, os homens e os acontecimentos “falam por si mesmos”, e esta é a estrutura narrativa que nos revela a chave do discurso sobre o acontecimento apresentado. Conforme os procedimentos (montagem de arquivos, reconstituições ou ficções) utilizados para contar a história, a imagem se reveste de diferentes estatutos: ou é testemunha do passado ou o recompõe. Nos dois casos, a imagem tem um incontestável poder de evocação sincrética; também nos dois casos, ela tem uma dupla função, contraditória, de prova e de ilusão.

Outro elemento fundamental no documentário *Jango* (1984) é o uso da música. Para uma análise desses elementos utilizaremos outros espaços deste trabalho. Assim, a música será analisada no capítulo final em conjunto com a análise fílmica. As questões referentes às imagens de arquivo são apresentadas a seguir.

1.3 Cinema, imagens de arquivo e memória

É comum cineastas recorrerem a elementos filmados por outros para a construção do seu próprio filme. Podemos encontrar alguns termos para identificar essa prática: filme de arquivo, de construção, de repertório ou compilação. Também são conhecidos como *found footage*, termo que se refere ao ato de montar um filme, apropriando-se de elementos “encontrados, dissimulados, retidos, desviados, não filmados pelo cineasta, mas que ele recicla” (BEAUVAIS, 2004, p.82). Porém, a categoria a partir de outras interpretações pode diferenciar-se de imagens de arquivo, *archival footage*, que são imagens de valor histórico provenientes de instituições públicas, enquanto o primeiro termo refere-se a imagens provenientes de coleções privadas, agências de filmagens ou internet (LINS; RESENDE, 2009, p. 598).

Na sua prática profissional, o cineasta tanto pode produzir quanto utilizar documentos audiovisuais, comumente identificados como *imagens de arquivo* ou, simplesmente, *material de arquivo*. Nos dois casos, o dos registros filmados que vêm a adquirir valor documental e o do uso de filmagens feitas por terceiros, o realizador enfrenta vicissitudes familiares a quem procura cruzar cinema e história na realização de filmes documentários (ESCOREL, 2003, p. 45. Grifos do autor).

Ao mencionar filmes de arquivo, fazemos referência às produções que, parcial ou exclusivamente, utilizam filmes pré-existentes depositados em coleções particulares, arquivos e demais instituições de memória. Nesses casos, o cineasta opta por não utilizar a câmera, se apropriando da filmagem de outrem, momento em que são criados novos sentidos pela montagem – “Esse deslocamento é essencial, à medida que marca a apropriação, e também a irrupção do intempestivo, constituindo uma significativa inovação” (BEAUVAIS, 2004, p. 83).

O aspecto mais interessante deste investimento sobre as *imagens de arquivo* é rasgar a autoridade que as mesmas arrastam consigo. “A constante oscilação entre tirar um sentido e forçar o sentido de imagens que já existem está no cerne de todos os filmes de montagem”. Tirar, forçar, introduzir ou acrescentar sentido, sem derrapar na mera manipulação ou numa qualquer forma gratuita de propaganda resultará, seguramente, em algo inovador (PENAFRIA, 2007, p. 2. Grifo do autor)

Nas produções que usam repertório de arquivo, a intervenção do cineasta é essencial. Sem ela, a imagem fotográfica ou em movimento pouco “falam”. Assim, cada fragmento de imagem é escolhido pelo diretor, que se coloca na posição de um colecionador. Texto, som, montagem, entre outros elementos, são fundamentais no processo, pois conduzem a imagem para uma nova significação, dirigindo o olhar e a atenção do espectador. Aqui, sua responsabilidade criadora reside na organização das imagens, não no seu registro (AUMONT, 2008, p. 156).

Retirado de uma massa arquivada um material selecionado, o filme de arquivo subtende, deste modo, um trabalho de delimitação de objeto, seleção de documentos, uma prática de leitura, uma ordenação e a produção discursiva, construção de relato histórico, como tecido de práticas discursivas, das quais a escritura fílmica, neste caso, se alimenta para erguer um enunciado. Enquanto prática e produção discursiva, a construção histórica se suporta em elaborações e limites (BROOKEY, 2010, 76).

A seleção é uma ação exclusiva que elimina outras possibilidades. Assim, cada vez que são enquadradas, as imagens entram no campo das disputas a partir da relação entre esquecer e preservar/lembrar. Existem três momentos distintos de seleção: o primeiro, no

momento em que são criadas, quando se opta pelo que será registrado. Uma segunda seleção, quando as imagens se tornam arquivo e são depositadas em instituições de memória. Nesse caso há uma ação de seleção e descarte, pois nem tudo que é produzido é transformado em arquivo. Finalmente, a terceira seleção ocorre quando a imagem é apropriada e atualizada pelo cineasta, ação que também envolve descarte, pois nem tudo que é arquivo será presentificado nos filmes.

É pertinente pensar também em resíduos que permanecem na película no processo de “migração de imagens”. A problemática do cineasta, questão refletida por Jean-Claude Bernardet (2004, p. 77), está na tentativa de esconder o texto presente na imagem através da sobreposição de um novo. Ainda assim, tornamos nosso o que é de outro da mesma maneira que guardamos um pouco do outro no que nos é próprio (LINS; RESENDE, 2009, p. 589).

Não podemos ver as imagens de arquivo como um “passado tal como foi” ou como uma prova irrefutável da verdade. Embora sirvam à análise do passado, não devem ser vistas como espelhos da realidade, mas como suas representações (FRANÇA; MACHADO, 2010, p. 138-139).

[...] imagem de arquivo, carrega a emergência de algo novo e pode ser sempre associada com outros tempos, espaços, afetos e imagens; o arquivo audiovisual torna-se lugar para que incida sobre si a montagem como gesto dramaturgico fundamental. A montagem aqui não se reduz a um simples efeito de composição porque faz surgir um conhecimento específico da história em seu próprio teatro de operações, isto é, exhibe a busca pelo sentido adormecido do corpo operário no cinema latinoamericano dos anos 60/70, corpo silenciado por uma certa escritura do mundo determinada por pressupostos ideológicos, estéticos e políticos.

Ao permitir o acesso à “dimensão teatral do processo” histórico, a imagem em movimento (de outras épocas e capturadas por outrem), diferentemente da fotografia, se trabalhada na montagem, pode expor certos aspectos de um período (vestígios, gestos), elucidar um sentido que embora presente na origem daquelas imagens muitas vezes se encontra adormecido e à espera de um futuro que possa despertá-lo. São justamente esses vazios que habitam as imagens de arquivo e que são evidenciados/explorados em Rocha que voa a partir da montagem. Vazios estes suscetíveis de dinamizar as interrogações históricas, os processos da memória e que são tão bem problematizados nos cinemas de Jonas Mekas, Stam Brakhage, Chris Marker, Harun Farocki, Peter Forgacs, entre outros. Diretores que, a partir de metodologias e procedimentos diferentes, lembram que o registro de um acontecimento pode preceder a sua compreensão, que pode haver elementos nas imagens de arquivo não percebidos e que lá permanecem silenciosos até que alguém saiba interpretá-los ou que o próprio cineasta, anos depois, se sinta em condições de fazê-lo (caso de Mekas) (FRANÇA; MACHADO, 2010, p. 146).

Os registros de eventos que fizeram parte de momentos importantes ou polêmicos de nossa história podem gerar constrangimentos e conflitos, seja pelo fato delas evocarem algo

que deveria estar esquecido ou porque essas lembranças já não fazem mais parte de uma memória oficial. Os conflitos também podem surgir porque as escolhas realizadas pelo cineasta representam uma seleção de um determinado grupo em detrimento de outro.

Todorov também reflete sobre a questão ao concluir que o passado não se inscreve automaticamente no presente.

[...] não basta buscar esse passado para que ele se inscreva mecanicamente no presente. De todo modo, subsistem apenas alguns sinais, materiais e psíquicos, daquilo que aconteceu: entre os fatos em si mesmos e os sinais que eles deixam, desenrola-se um processo de seleção que escapa a vontade dos indivíduos. Agora, a isso se acrescenta um segundo processo de seleção, consciente e voluntária desta vez: de todos os sinais deixados pelo passado, escolheremos só reter e só consignar alguns, julgando-os, por uma razão ou por outra, dignos de ser perpetuados. Esse trabalho de seleção é necessariamente secundado por outro, de disposição e portanto de hierarquização dos fatos assim estabelecidos: alguns serão destacados e outros, lançados à periferia (TODOROV, 2002, p. 143).

Podemos incorporar também as considerações do filósofo e historiador Krzysztof Pomian, que evidencia o caráter fragmentário e parcial da imagem.

Toda imagem é parcial porque mostra apenas um aspecto do que representa, um único ponto de vista escolhido segundo critérios que as mais das vezes não são os nossos, se é que nos aparecem mesmo como sendo inteiramente obscuros. De resto, ainda que um ser, um acontecimento ou um objeto sejam representados por muitas imagens, essencialmente nada muda, porque permanecem sempre numerosos aspectos que se revelam irremediavelmente destruídos. [...] Porque uma imagem, ou relíquia, ou ambas as coisas ao mesmo tempo, todo o documento/monumento é necessariamente parcial. É uma ruína, como de resto toda a recordação. E, se interessa, é porque permite conservar uma relação com o passado e também porque permite remontar no tempo e encontrar algo da completude original perdida. Permite proceder a uma reevocação (POMIAN, 2000, p. 512).

Segundo Cursino e Lins (2010, p. 91), “ao evidenciarem marcas do tempo, as imagens de arquivo convidam a memória a articular e a reconfigurar a noção de presente”. Desta forma, texto e imagem complementam-se – “uma imagem acode ali onde faltar a palavra; freqüentemente uma palavra acode ali onde parece faltar a imaginação” (CURSINO; LINS, 2010, p. 94).

Para Fagioli, as imagens possuem a capacidade de “dar testemunhos”:

[...] imagens de arquivo podem guardar *vestígios*: elas são “arrancadas do real”, foram feitas para serem olhadas e dar testemunho. A imagem enquanto documento, certificado ou arquivo se relaciona à rememoração e esta, por sua vez, deve sua existência à imaginação. É ela que possibilita desenvolvimento e reconstrução das imagens de arquivo (FAGIOLI, 2009, p. 488. Grifo da autora).

Porém, devemos verificar de que forma o cineasta apropria e faz uso das imagens que coleciona. No seu processo de criação, primeiro é desenvolvido um histórico e apenas depois o processo de prospecção de imagens ocorre. A apropriação é feita a partir de uma determinada idéia que ele quer evidenciar. É um processo de quem está procurando imagens para falar de um texto que não está presente nas imagens (TENDLER, 2011b).

A apropriação de material de arquivo não é prática exclusiva do documentário contemporâneo. Podemos encontrar filmes da década de 1920 que usam a apropriação de arquivo em sua montagem. Esther Schub (1894-1959) foi uma pioneira em filmes de compilação e defendia um cinema sem atores, privilegiando a realidade inerente das imagens de arquivo que eram trabalhadas na mesa de montagem. Podemos considerá-la como uma das primeiras realizadoras a entender o material fílmico como um documento, identificando também a necessidade de sua preservação (VIEIRA, 2004, p. 22-23).

O trabalho de Esther Schub também defendia a perspectiva de um cinema sem atores, na medida em que ela privilegiava apenas a realidade intrínseca do material documental, trabalhado na mesa de montagem a partir de sobras e fragmentos de filmes abandonados e resgatados de depósitos e arquivos. Sua própria contribuição além de ter sido provavelmente a primeira pessoa a chamar atenção para o material fílmico como documento e, conseqüentemente, para a necessidade de preservação da memória cinematográfica, localizava-se na fase de montagem (VIEIRA, 2004, p. 22-23).

As apropriações diferem, não havendo um modelo para seu uso. As variadas formas de utilização levam a novas dimensões de memória que trazem para o presente novos enquadramentos do passado. O uso também não fica limitado ao registro alheio. Os filmes produzidos pelo próprio realizador em épocas passadas podem servir de arquivo, como o caso do cineasta Jonas Mekas, que revisita suas próprias imagens.

Da mesma forma, a relação texto e imagem nem sempre caminha na mesma direção. Em *Noite e neblina* (1955), filme encomendado a Resnais pelo Comitê da Segunda Guerra Mundial para os 10 anos de libertação dos campos de concentração, há a existência de três extratos: a iconografia, a montagem dos documentos de arquivo e a filmagem, em cores e em preto e branco, das ruínas onde funcionavam os antigos campos de concentração. O filme é organizado a partir da lógica do extermínio, mas as imagens são mostradas com relativa tranquilidade. O texto do poeta e sobrevivente Jean Cayrol (1911-2005) não acompanha as imagens. Embora existente no documentário, o extermínio dos judeus não está presente na

narração, que por sua vez é sóbria, sem emoção e “acentua o dever de memória para maquinar o retorno de ‘la bête immonde’ dos campos de concentração” (LAGNY, 2000, p.19).

No cinema nacional, a partir da década de 1970, um número representativo de filmes que se apóiam na história passou a se apropriar de materiais de arquivo – além de *Jango* (1984) e *Os anos JK* (1980), podemos ainda citar *Getúlio Vargas* (1974), de Ana Carolina, *Jânio a 24 quadros* (1981), de Luis Alberto Pereira, *Revolução de 30* (1980) e *Rádio Auriverde* (1990), de Sylvio Back.

Nesse sentido, gostaríamos de nos apropriar das considerações de Mônica de Almeida Kornis (2004, p. 72-73). Devemos atentar para como analisar as imagens, pois além de não se constituírem como uma expressão direta do real, assumem outros sentidos no momento em que são apropriadas e deslocadas para outros contextos históricos e incorporadas a novas narrativas. No caso de *Jango* (1984), da década de 1960 para os anos 80, as imagens patrimonializadas pelo cineasta chegaram até nós com um novo sentido. Assim, podemos identificar uma complexidade entre história (evento) e imagem (representação), que deve ser observada na análise fílmica.

1.4 O patrimônio e o valor documental da imagem em movimento

Pensadas como artefatos culturais e patrimoniais, as imagens em movimento entram nas mesmas dinâmicas que outros objetos – circulação, deslocamentos e transformações. Para Gonçalves, acompanhar os objetos ao longo das fronteiras que determinam esses contextos “é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambigüidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva” (GONÇALVES, 2007, p. 15).

Em relação à articulação entre coleção e imagem, Leila Ribeiro propõe:

Relacionar coleção e imagens é também investigar possibilidades contemporâneas de verificação da concretização de determinadas coleções que passam a redundar ou compor instituições e/ou lugares de memória. Essas, por sua vez, podem abarcar o *visível e o invisível*, em que tanto o imaginário quanto o simbólico se constituem com e a partir de uma gama de objetos (simbólicos, imaginários e fantasiosos), e também chegar à possibilidade de enxergarmos no espaço do imaginário a realização de uma coleção sistematizada, mesmo que ela não pertença à ordem do instituído. Em termos específicos, buscamos perceber, a partir de imagens colecionáveis, as narrativas experienciadas pelos sujeitos, cujo pano de fundo é o quadro social das memórias coletivas; da mesma forma, construir nossas narrativas, “por meio de ecos de outras narrativas” encerradas pelas imagens. Tais narrativas construídas por nós são suscitadas por uma imagem

e jamais serão “definitivas ou exclusivas” (RIBEIRO, 2008, p. 62. Grifos da autora).

O registro visual pode ser entendido como o meio mais expressivo da nossa sociedade e está em processo de crescimento acelerado, primeiro com o surgimento da fotografia, depois com o desenvolvimento da imagem em movimento. Desta forma, partes significativas das memórias individuais e sociais têm sido “estocadas” em imagens, fixas ou em movimento. Por isso a importância do seu tratamento, guarda e conservação (RIBEIRO, 2008, p. 65), ações que patrimonializam um objeto.

O entendimento das imagens a partir da categoria patrimonial amplia o seu valor documental. Contudo, devemos tomar cuidado, já que corremos o risco de construir uma imagem equivocada, criando uma idéia de verdade ou prova.

O documento é uma construção feita a partir de classificações e escolhas e representam as sínteses de determinados aspectos de uma sociedade, erigidos a partir de um processo de seleção. Acerca desse atributo de prova, podemos verificar que se apresentam como “circunstâncias, embora sejam as características mais fortes do objeto transformado em signo de memória e, por fim, documento” (DODEBEI, 2000, p. 65).

Um objeto para se tornar documento necessita estar cercado de alguns atributos, ainda que nem sempre sejam suficientes para diferenciá-los. Essas características são informação e suporte físico, e o conceito de memória social (uma representação, por reprodução ou isolamento). Dessa forma, devemos verificar que:

Os espaços de representação da memória, estes sim, são sempre móveis, uma vez que a dinâmica do processo social absorve e transforma, continuamente, não só as ações como as reproduções. A representação das ações sociais já significa, de certo modo, o primeiro estágio do processo seletivo para a formação das memórias e, sob certas condições, essas memórias emergências podem se transformar em documentos do social (DODEBEI, 2000, p. 60).

É importante destacar que o valor documental de um objeto é transitório. Isso significa que um documento pode ser retirado ou colocado em evidência. Outra questão em relação ao documento apontado por Vera Dodebei (2000, p. 63) está na condição de potência e na interpretação. No primeiro caso há a afirmação de que todo objeto é potencialmente um documento. A segunda questão diz respeito à relação entre sujeito e objeto e às várias leituras possíveis dessa relação.

Sobre o audiovisual, a Divisão de Patrimônio Cultural da UNESCO apresentou em 1980, em assembléia geral ocorrida em Belgrado, um documento sobre a questão,

denominado *Recomendações sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento*. A preocupação principal residia na criação de condições para que o “patrimônio cultural cinematográfico” fosse preservado para as futuras gerações. O texto reconhece que as imagens em movimento são uma forma de expressão das sociedades atuais e parte integrante do patrimônio cultural da nação. É um “importante meio de comunicação e compreensão mútua entre todos os povos do mundo”, contribuindo para a educação e observando também seu caráter documental.

[...] as imagens em movimento constituem também uma forma fundamental de registrar a sucessão dos acontecimentos e, como tal, são testemunhos importantes e muitas vezes únicos de uma nova dimensão de história, modo de vida e cultura dos povos e da evolução do universo (RECOMENDAÇÕES..., 1981, p. 143).

A imagem em movimento tem a importante função de registrar, mas não se trata de apresentar um evento tal como aconteceu. A imagem é uma representação de uma dada realidade e não a realidade em si. Ainda assim, pode nos dizer muito sobre os homens que a produziram e suas épocas. Algumas são os únicos registros de determinados eventos, outras, emblemáticas, funcionam como sínteses de processos históricos. Dessa forma, funcionam como “testemunhos importantes e muitas vezes únicos de uma nova dimensão histórica, modo de vida e cultura dos povos e da evolução do universo”, contribuindo para a “educação e enriquecimento” do homem. O problema reside na vulnerabilidade de seu suporte que pode desaparecer devido a “decomposição”, “acidente” ou através de uma “eliminação injustificada” (RECOMENDAÇÕES, 1981, p. 143).

As recomendações da UNESCO (1981, p. 145) reconhecem que as imagens em movimento ultrapassam as fronteiras nacionais, pois fazem parte do patrimônio da humanidade. O documento identifica a necessidade de uma cooperação internacional para a preservação, pois são os “testemunhos insubstituíveis da atividade humana”.

Mas então o que preservar, sendo a totalidade impossível? O documento reconhece esse dilema e recomenda que deve ser prioridade as imagens em movimento que possuam valor educacional, cultural, artístico, científico ou histórico, baseado sempre no mais amplo consenso possível. Mesmo registros “efêmeros”, desde que possuam “excepcional” valor documental, devem ser preservados (RECOMENDAÇÕES, 1981, p. 153).

A preservação é de grande importância para a realização de filmes que usam repertório de arquivo. A questão não está unicamente na preservação, mas também no acesso a estas imagens. Sua salvaguarda é fundamental, pois possibilita o contato da sociedade com a

memória recente do país. Essas imagens se apresentam como artefatos culturais, passíveis de colecionamento, e os filmes como uma grande vitrine.

Assim, a iniciativa de alguns cineastas não está somente na prospecção. Seu trabalho vai além da simples coleta de imagens, empenhando-se também na sua preservação. Esta questão está presente no discurso de vários autores e pesquisadores, como o cineasta catarinense Sylvio Back:

Desde quando o Brasil, seu povo, costumes e história institucional se transformaram em protagonista do *cinematógrafo*, há quase a idade do próprio cinema, em 1896, de lá para cá, ironicamente, cada vez sabemos menos sobre nós mesmos em comparação à quantidade de filmes realizados e dos quais, hoje, resta apenas um tênue fogo-fátuo de fotograma (BACK, 1990, p.7. Grifo do autor).

Nos debates, existe um ponto comum: a falta de políticas de preservação no país, o que leva muitos cineastas procurarem acervos além das fronteiras brasileiras.

Existe uma vasta e inédita cinemateca do Brasil nos arquivos públicos e privados dos Estados Unidos e Europa, que cobre todo o século XX. E dentre tantos acepipes imagéticos, a nossa história e cotidiano desde Rio Branco e Rui Barbosa a tribos indígenas já extintas, das intencionas comunista e integralista à renúncia de Jânio Quadros e à repressão subterrânea das ditaduras militares – tudo rigorosamente e impecavelmente conservado. Constrangedor – como flagrante, assustador pelo que ainda mantém sob sigilo e pelo que jamais o país verá, pois que desapareceu e no lugar, tão somente um desbotado fichário (BACK, 1990, p.7).

Em agosto de 1979 foi realizado no Rio de Janeiro o *Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil* (CINEMATECA..., 1981), evento onde foram discutidos, entre outros pontos, a preservação de filmes, seu papel no processo de identidade cultural e a preocupação com destruição da memória visual brasileira. O evento chama a atenção para a preservação da memória cinematográfica brasileira:

O pouco conhecimento que se tem da filmografia nacional e da história do cinema brasileiro coincide ou se equilibra com o pouco conhecimento que a gente tem do material que resta, do material que foi filmado e chegou até os nossos dias. Dessa forma, a nossa impressão, melhor dizendo, a nossa certeza é de que o nosso passado cinematográfico precisa de socorro urgente. É necessário levantar o que foi produzido, construir a filmografia brasileira para que, em comparação com os filmes que sobraram, cheguemos a uma estimativa do que restou, do que chegou até hoje. Em todo o caso, acho que será bastante otimista dizer que chegou aos nossos dias 50% do que foi filmado. Certamente as perdas foram muito maiores (CINEMATECA..., 1981, p. 53).

Muitas vezes o descaso é visto como uma ação para preservar uma versão oficial da história. O cineasta Silvio Tendler, em depoimento no mesmo evento, afirma:

Eu acho, por uma série de circunstâncias políticas, a gente vive num país desmemoriado. Me parece que a frase síntese sobre essa situação é a do Ivan Lessa, que diz “que de 15 em 15 anos a gente esquece o que ocorreu no Brasil nos últimos 15 anos”. Essa situação não é uma exceção em relação a memória visual [...]. Isso quer dizer que a não preservação das imagens da história brasileira ocorre para evitar o conhecimento de uma série de fatos, esse acervo [...] só teria interesse em ser recuperado na medida em que a democratização de sua utilização pudesse ser aumentada e se ficasse nas mãos das Cinematecas, que o abriam ao público, aos pesquisadores e historiadores, para ser utilizado como forma de revitalização da memória nacional. Outra questão que eu acho fundamental é que uma memória deve estar voltada para o presente e para o futuro e não apenas para o passado. Essa memória deve estar dirigida para a perspectiva específica de utilização do conhecimento dessa história, do domínio dessa história e da transformação da vida que a gente leva. A outra questão que eu coloco: acho que a recuperação de filmes é fundamental; agora, ela não deve ser excludente, isto é, devemos procurar recuperar o máximo de filmes mas que considere o critério da qualidade. Por outro lado, deve-se abrir o leque para outras fontes. É preciso ver também fotografias e a televisão como fontes fundamentais da memória nacional assim como penso que esse debate tem que ser aberto nacionalmente (Silvio Tendler *apud* CINEMATECA..., 1981, p. 41-12).

Como solução, o colecionamento pode partir de uma iniciativa individual. O próprio cineasta teve um papel importante na preservação de filmes ao formar o seu acervo em um momento em que a questão não era pensada.

A necessidade de constituição de um acervo de imagens aconteceu no momento de pré-produção do seu primeiro documentário, *Os anos JK* (1980). Já com o dinheiro em mãos, o equivalente hoje a 100 mil reais, Tendler viu-se obrigado a procurar material. No acervo da cinemateca do MAM não encontrou um fotograma: o “acervo era uma bagunça”, afirma o cineasta. O mesmo ocorreu no acervo da antiga TV Tupi. Então, lentamente, Tendler começou a “catar figurinhas”, comprando acervos que eram descartados. Chegou a adquirir metros de filmes comprados a quilo, que seriam derretidos para a fabricação de escovas de cabelo. Muitos registros da Agência Nacional, que hoje se encontram depositados no Arquivo Nacional, foram achados em galpões na Praça Mauá apodrecendo. Após o sucesso de *Os anos JK* (1980) aconteceu o processo inverso, muitos passaram a procurá-lo para doar ou vender acervos de filmes. Nesse processo de prospecção o cineasta montou um acervo de imagens representativo (TENDLER, 2011b).

A preocupação não é nova. Em 1898, Bolesław Matuszewski (1856-1940), cinegrafista dos irmãos Lumière, já entendia a imagem em movimento como “um método

agradável para o estudo do passado”, permitindo que “mortos e ausentes” caminhassem novamente. Matuszewski percebia também a necessidade de preservação, entendendo os registros como fragmentos da história que ainda não desapareceram. Para o cinegrafista polonês (MATUSZEWSKI, 2001) era “preciso de imediato armazenar a história pitoresca e exterior, para empregar mais tarde, sob os olhos dos que não a testemunharam”. A idéia de patrimonialização da imagem técnica estava presente desde os primeiros registros, embora fosse a partir de outra concepção, já que para o cinegrafista apenas deveriam ser preservados os registros dos grandes chefes de Estado, por exemplo.

Retomando a discussão acerca do valor documental do filme, destacamos que, independente da temática, a imagem representa aspectos do contexto no qual foi produzida. Um filme pode nos remeter mais ao momento em que foi criado do que ao período retratado em sua narrativa, ainda que para alguns esse fato não seja evidente.

Ao nos apropriarmos das considerações de Jacques Le Goff (1984a, p. 103), reforçamos a importância dessa discussão já que o autor entende o documento como resultado de uma montagem da sociedade que o produziu e dos períodos subsequentes “durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio”.

No caso de *Jango* (1984), são as “imagens de arquivos sujas e arranhadas pelo tempo” que dão a força e a emoção que o filme carrega, reconhece o próprio cineasta:

O importante no caso é que se eu tivesse todo o dinheiro do mundo e tivesse contado a história do Jango em ficção ela não teria a força desse filme feito com imagens sujas e arranhadas pelo tempo. A importância é o resgate dessas imagens. E as pessoas que se emocionaram com essas imagens, daquilo que elas viveram ou desconheciam, imagens de um país real (TENDLER, 1984d, p. 20).

Para Lagny (2000, p.19), um filme é um documento. Um testemunho que autoriza a tradução da temporalidade histórica. Sua capacidade de dar sentido ao passado está diretamente relacionada à forma pela qual o discurso fílmico é organizado. Dessa forma, ele pode retomar teses já estabelecidas ou produzir uma nova interpretação.

No caso mais clássico, imagem e discurso são separados de maneira anunciada, e o discurso verbal, às vezes acentuado por uma música redundante, impõe-se e parece querer utilizar o arquivo como prova. Entretanto, as próprias imagens não provam grande coisa e se contentam em mostrar o que o cineasta escolheu dentro os traços restantes. De fato, ele em parte anula o alcance dessas imagens, já que as propõe inseridas numa rede de significação *a posteriori*: as escolhas ideológicas e historiográficas são

inteiramente regidas pela organização relativa das imagens e do som, e das imagens entre si (LAGNY, 2000, p.21. Grifo do autor).

Sobre o valor de prova das imagens, devemos entender que, mesmo que não tenham sido alteradas ou “fabricadas”, as imagens são “buscadas, montadas e comentadas”. Para Michèle Lagny (2000, p. 21) o atributo de prova é “fraco, sobretudo porque perderam sua credibilidade, mesmo para os mais ingênuos. Elas só podem ser tomadas pelo que são”.

2 ESQUECIMENTO E LEMBRANÇA

Encerrado o embate, no campo da luta, iniciaram-se imediatamente as batalhas da memória.
(Daniel Aarão Reis, 2004)

O documentário *Jango* (1984) permite a indagação de várias questões sobre o processo de construção de memórias, principalmente se levarmos em consideração o contexto de lançamento do documentário. Entendemos, portanto, a necessidade de problematizar conjuntura a partir da relação lembrar-esquecer e do papel do filme como um “testemunho”.

2.1 A construção do esquecimento

Parte da historiografia que se preocupa em pesquisar o Brasil entre 1946 e 1964 afirma que este contexto é pouco estudado, principalmente quando se refere à figura de João Goulart. Afirmam os diversos historiadores e cientistas sociais que a história reservou ao ex-presidente apenas a imagem do presidente deposto, sendo sua trajetória e atos silenciados por 21 anos de ditadura. A situação é descrita por Ângela de Castro Gomes e Jorge Ferreira, dois representantes desta interpretação:

[...] podemos dizer que, na memória política nacional, o nome Jango, quando é lembrado, é-o muito mais por ter protagonizado os últimos momentos dessa fase da vida política brasileira [1964] do que por qualquer outra razão. Ou seja, Jango tornou-se, por excelência, o presidente deposto pelo golpe de 31 de março de 1964, que envolveu, de forma clara e forte, militares e civis, tendo desdobramentos autoritários por mais de 20 anos no país. Um fato histórico tão determinante para a trajetória memorialística desse presidente, que praticamente tudo o mais que ele fez no passado de pré-64 ou no decurso posterior de sua vida fica como encapsulado no acontecimento do golpe, nas ações finais de sua presidência (GOMES; FERREIRA, 2007, p. 8)

Nessa mesma orientação, Marieta de Moraes Ferreira (2006b) afirma que estudos referentes ao personagem histórico João Goulart ocupam uma posição secundária no âmbito acadêmico, sofrendo um maior esquecimento quando se trata da memória social, fato diferente de outros personagens políticos contemporâneos a Jango.

Enquanto a produção acadêmica dos últimos 40 anos deu relativamente pouca importância à análise do papel de Jango e seu governo, relegando o personagem a plano secundário, desenvolvia-se, simultaneamente, uma produção memorialística que reproduzia versões do passado geradas no calor dos acontecimentos. O que se observa é que, tanto entre os adversários,

quanto entre a maioria dos aliados, a imagem que se construiu de Jango foi quase sempre muito negativa e profundamente marcada por posicionamento político-ideológico de curto prazo (FERREIRA, 2006b, p. 10).

A autora identifica aspectos da memória construída sobre o ex-presidente, agrupando-as em dois blocos, “a memória dos conservadores” e “as vozes da esquerda”. Entre os conservadores – União Democrática Nacional (UDN), militares, setores da sociedade civil e da Igreja – não há homogeneidade no discurso, embora seja possível identificar algumas questões: o governo Goulart era relacionado à entrada do comunismo no país, à demagogia e ao “descomprometimento com qualquer projeto de reforma existente” (FERREIRA, 2006b, p. 11). A partir de rotulações pejorativas e contraditórias, criou-se a idéia de um golpe e o estabelecimento de uma república sindicalista. A proposta de dobrar o valor do salário mínimo enquanto estava encarregado do Ministério do Trabalho (1953-1954), no governo Vargas (1951-1954), ajudou a criar esta imagem. Havia também uma visão de que Jango seria fraco e despreparado. A situação foi a mesma após a renúncia de Jânio Quadros e no plebiscito de 1963. Jango era considerado favorável à “inversão da ordem e da quebra de hierarquia”. Até mesmo segmentos do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) compartilhavam uma visão negativa do governo, identificando a incapacidade de Jango para desenvolver as reformas propostas devido a sua origem.

A esquerda, por vezes, não sustentava o governo por considerá-lo incapaz e por não corresponder as suas expectativas. Jango era considerado latifundiário e burguês. Dessa forma, João Goulart é quase sempre lembrado pelos aspectos negativos, tendo algumas de suas realizações, conforme identifica Marieta Ferreira (2006b, p. 27), sido relegadas ao esquecimento, como nos casos da implantação da Eletrobrás, da consolidação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), criada em 1959, na gestão JK, e a implantação da Universidade de Brasília (UNB). Também aconteceram na sua gestão a inauguração de hidrelétricas e refinarias de petróleo, a elaboração de planos que serviram de base para a criação da hidrelétrica da Itaipu e para a Embratel, o apoio à formação da Associação Latino-Americana de Livre-Comércio, a regulamentação do Estatuto do Trabalhador Rural e a concretização da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (FERREIRA, 2007, p.522).

No âmbito das relações internacionais, eventos como o reatamento das relações com a URSS, o medo da Revolução Cubana (1959), a intenção de nacionalizar algumas empresas estrangeiras e a Lei de Remessa de Lucros foram suficientes para aproximar cada vez mais a imagem de Jango do comunismo, mesmo que ele declarasse o contrário. O medo da

“esquerdização” estava presente no discurso militar, vide os depoimentos do general Muricy no filme *Jango* (1984).

Segundo o historiador Jorge Ferreira (2007, p. 531-532), depois do golpe outra história passou a ser contada. Os militares e civis golpistas se apropriaram das injúrias lacerdistas como “demagogo”, “subversivo” e “corrupto”; a esquerda o considerava “paternalista”, “covarde”, “traidor” e “incapaz”; os intelectuais, “populista”.

Com o passar do tempo, Jango recebeu o desprezo político e acadêmico e foi condenado ao esquecimento coletivo. Nos livros didáticos, ele merece duas ou três linhas; na televisão, não aparece; nos jornais, sumiu de vez; nas pesquisas do Ibope, só estão Vargas, Juscelino e Sarney; na pesquisa universitária, ele surge como a síntese do que havia de pior no “populismo” (FERREIRA, 2007, p. 532).

Juscelino, outro presidente “vítima” do golpe de 1964 e morto no mesmo ano que João Goulart, 1976, não sofreu o mesmo esquecimento, tendo sido inclusive protagonista de uma mini-série televisiva. Jorge Ferreira, ao identificar a amnésia social sobre a trajetória de Goulart, aponta o filme de Silvio Tendler como uma provocação à sociedade, ressaltando também o esquecimento social e político reservado ao ex-presidente.

Assim como não esconde suas emoções, Tendler realizou um filme francamente simpático ao presidente deposto. Sua intenção, com Jango, como admite, foi, sobretudo, uma provocação à sociedade brasileira. Traduzindo na linguagem do historiador, Goulart, após 1964, foi execrado pela direita, desprezado pela esquerda e solenemente ignorado pela pesquisa universitária. O resultado, com o tempo, foi uma imagem ocultada, condenada ao esquecimento coletivo. [...] Assim, o cineasta, de maneira similar ao historiador, dirigiu o foco da 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 (FERREIRA, 2006a, p.175-176).

O historiador ainda apresenta as duas versões de Goulart, uma da direita civil-militar, que identifica Jango como “demagogo, corrupto, inepto e influenciado por comunistas”; e a versão da esquerda, que vê o ex-presidente como “um líder burguês de massa, uma liderança cuja origem de classe marcou seu comportamento dúbio e vacilante, com vocação inequívoca para trair a classe trabalhadora”. E desta forma, conclui:

Apesar do avanço nas reflexões sobre o tema, a historiografia sobre o governo João Goulart e o golpe civil-militar de 1964, via de regra, ainda tem como referência paradigmas tradicionais, ora culpabilizando um único indivíduo, ora referindo-se, ainda que não explicitamente, a estruturas que determinam, de maneira irreversível e inelutável, o destino das coletividades (FERREIRA, 2008, p. 335).

Ao rever sua trajetória, podemos identificar elementos fundamentais para a construção desse esquecimento engendrado a partir de 1964. O próprio cineasta Silvio Tendler reconhece essa lacuna ao refletir sobre seu filme e comentar suas intenções ao realizá-lo:

Desde o início eu sabia que ia fazer um filme simpático ao Goulart, tanto que não tive o menor problema em procurar documentos com sua família. Olha, houve um momento durante a feitura do filme que a idéia do Maurício Dias, o autor do texto, era cobrar a incompetência da esquerda. Eu disse francamente para ele que ele era livre para abandonar o filme “porque eu não estava a fim de dar um pau na esquerda”. A esquerda leva pau há 20 anos. Claro que eu tenho críticas a fazer à atuação da esquerda naqueles anos, 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 pelo outro lado. Quer dizer: colocar nas páginas da história uma figura cujo problema era não de ser pichada, mas de estar sendo ocultada. Porque o problema de Jango não é que se tenha criado durante esses anos todos uma versão desfavorável a ele. O problema é a sonegação: simplesmente ele foi retirado dos livros de história. Os manuais escolares têm duas linhas sobre ele. Mas acho que nesse momento as pessoas compreenderam a esterilidade dessa discussão. Se o filme tem alguma importância não é daqui para trás, é daqui para a frente. Não se trata de uma memória nostálgica, é um troço voltado para o futuro. O que a gente quer do país daqui para a frente? A gente quer poder discutir e ver as pessoas na rua (TENDLER, 1984d, p. 26).

Após 1964, a memória construída foi a de que o golpe significou uma ação salvadora, em defesa da democracia contra a baderna e a corrupção – uma revolução (Figuras 1-2). Depois disso, outras disputas de memória entraram no cenário. Mais do que apenas um esquecimento, Daniel Aarão Reis (2004, p. 39-40) fala sobre “batalhas pela memória”.

A partir do ocaso da ditadura, novas versões sobre a memória começaram a ser forjadas, inclusive pela esquerda. Sem as radicalizações e os confrontos em torno das reformas, estes segmentos e João Goulart aparecem como “vítimas” do golpe. A esquerda pode, então, “ressurgir vitoriosas, nas batalhas de memória”. Nessas reconfigurações, a luta armada, por exemplo, tornou-se uma resistência democrática contra a ditadura, eram desesperados de uma nobre causa (REIS, 2004, p. 48-49).

Ainda assim a imagem de Goulart não foi recuperada da mesma maneira que seu contemporâneo, Juscelino Kubitschek ou seu conterrâneo, Getúlio Vargas. Ambos são citados como referência por políticos e estão presentes em livros e pesquisas acadêmicas, além de narrativas audiovisuais. Contudo, em 1984, com o lançamento do documentário

Jango (1984), foi possível recuperar um debate, trazendo o personagem João Goulart para o espaço da rememoração produtiva.

2.2 Uma rememoração possível

Foram necessários vinte anos até que fosse possível rememorar uma trajetória através do documentário *Jango*, lançado nos cinemas brasileiros em 1984. O filme conquistou diversos prêmios: troféu Margarida de Prata, melhor filme do júri popular e melhor trilha sonora do Festival de Gramado, prêmio especial do júri em Havana e no *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, em Cuba.

Com quase três anos de produção, o filme custou cerca de Cr\$ 30 milhões. Parcialmente finalizado em Nova Iorque, o documentário conheceu uma produção melhor e com menos dificuldades do que *Os anos JK* (1980). O período de produção do documentário, entre 1982 e 1984, facilitou as pesquisas e o acesso aos recursos inexistentes anos antes, como a disponibilidade de laboratórios e maior facilidade de obtenção de imagens. Na avaliação do montador Francisco Sérgio Moreira, a demora nesse tipo de empreendimento está relacionada ao processo de “garimpagem” de imagens – “esses filmes nunca fechavam, na medida em que os materiais iam chegando” (MOREIRA, 2007).

Sobre os percalços que o cineasta enfrentou, Jorge Ferreira comenta:

Com quilômetros de filmes de arquivo, a maioria em estado lastimável, teve que recuperá-los nos Estados Unidos. Ao procurar o Banco Central, em busca de dólares no câmbio oficial, encontrou, simplesmente, um “não”. Os censores, sempre vigilantes, tentaram impedir sua exibição no Festival de Gramado. Mas, com a ajuda dos familiares do ex-presidente e o apoio de líderes trabalhistas, Tandler contou-nos sua história, ou melhor, uma história que é da sociedade brasileira, embora ela tenha, ao longo dos anos, se esforçado para esquecê-la (FERREIRA, 2006a, p.164).

A idéia de realizar o documentário surgiu após o conhecimento da existência de registros da visita de Goulart à China. Os filmes estavam guardados com Raul Riff, ex-secretário de imprensa e amigo de Jango (RODEGHERO, 2009, p. 95). Sem dinheiro público, o filme foi produzido a partir da colaboração de todos os envolvidos, que foram creditados como produtores associados. Entre eles, Denize Goulart, filha de Jango (Figuras 6).



– 6 –

Figura 6 – Silvio Tendler com Denize Goulart no lançamento de *Jango*, em abril de 1984. A filha do ex-presidente foi fundamental para a realização do documentário ao “cotizar” parte do dinheiro necessário para a realização do filme. Fonte: Arquivo Nacional.

Em entrevista, Silvio Tendler (2011b) reconhece que a idéia de fazer um documentário sobre João Goulart não surgiu imediatamente depois de finalizar *Os anos JK* (1980). O problema estava na captação de recursos, que considerava difícil devido à conjuntura. A partir de uma nota no jornal informando que Ryff havia projetado em um evento os filmes da viagem de Goulart à China e à União Soviética, Tendler resolveu procurá-lo. Foi a partir do encontro que a possibilidade do filme foi se concretizando. Em depoimento, Tendler comenta o evento.

[...] eu falei pro Ryff que queria ver o material [da visita de Jango à China], ele atacou e disse: “por que tu não fazes um filme sobre o Jango?”. Eu falei: “eu adoraria, mas o JK foi muito difícil de fazer e o JK é muito mais fácil que o Jango”. O Jango é um personagem ainda hoje muito complicado na história brasileira, eu estava conversando com ele em 1980. O Jango continuava cassado, continuava perseguido, foi o único presidente brasileiro que morreu no exílio, em toda a história do Brasil. Continuava proscrito na vida pública, então eu disse: “não vou conseguir grana pra fazer esse filme fácil...” Ele falou: “eu te ajudo”. E ali os dois assumiram o compromisso e aí o Ryff me apresentou à Denize Goulart, que topou bancar o filme, nós fomos juntos a um amigo pessoal do Jango que tinha sido ministro do Getúlio, ministro do Jango, uma pessoa rica que preferiu omitir o nome dele, nunca quis que revelasse o nome dele, e ele também pagou uma parcela do filme. Aí nós tínhamos vendido duas cotas de quatro. A terceira cota, nós, profissionais que trabalhamos no filme, entramos com nosso trabalho e compramos, entrou todo mundo igual. O José Wilker que narrou, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Maurício Dias, Chico Moreira, Lúcio Kodato, eu, trabalhamos em troca de uma – Geraldo Ribeiro, que fez o som – trabalhamos em troca de uma participação no filme. E aí, com três cotas resolvidas, a gente pôde fazer. A quarta cota o Helinho comprou no final pra gente poder fazer a ampliação, os efeitos e tal... E aí a gente, com isso, conseguiu fazer um “Jango” com toda a diversidade (TENDLER, 2007).

Uma questão fundamental para entender o impacto do filme é seu contexto de lançamento. A década de 1980 representou a crise da ditadura no Brasil que, de forma controlada, passou por um processo de abertura lento, gradual e seguro. O documentário foi lançado em um momento no qual a sociedade se mobilizava em torno da campanha para as eleições diretas para presidente da República. O período propiciou a rememoração do personagem, como entende Márcia Brookey.

Enfrentando as pás de esquecimento que a história oficial jogava sobre o governo de João Goulart, Tandler fazia renascer a trajetória de sonho e barbárie que envolveu aquele período ainda recente e sofrido, colocando em primeiro plano um personagem e uma trajetória traumáticos que o autor pode agora reivindicar ao debate (BROOKEY, 2010, p. 92).

O fim da ditadura militar no Brasil permitiu o aparecimento de memórias até então “subterrâneas” – “memórias que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (POLLAK, 1989, p. 4). Assim, uma vez inseridas nos espaços públicos, elas passam por processos de reivindicações e inserem-se em espaços de disputas.

E por que lançar o documentário no ano de 1984, exatas duas décadas do golpe? Realizar um filme simpático a João Goulart antes talvez fosse impossível, por isso falar primeiro de Juscelino Kubitschek. Relembrar da trajetória de Goulart e de seus projetos de reforma seria problemático com o AI-5 ainda em vigor (AUGUSTO, 1984, p. 9).

Em entrevista para a revista *Filme Cultura*, Silvio comenta:

Não é gratuito que o filme atinja seu ápice no momento em que o Brasil inteiro esteja brigando pelas eleições diretas como uma etapa intermediária pela democracia. Nesse sentido é um sonho brasileiro, a maneira pela qual a gente se reencontra. É o tema do reencontro do cinema com a política. Há momentos em que a gente fica cético em relação à política, mas a campanha pela diretas, independentemente de seus resultados práticos, deixa claro o quanto a política é fundamental para nossa vida cotidiana. O país mudou de cara – isso é da ordem do sonho. O cidadão emerge acima dos partidos políticos e das lideranças carismáticas (TENDLER, 1984d, p. 25).

O contexto era de grande mobilização da sociedade, que nas principais cidades exigiam eleições diretas para presidente, acelerando a abertura controlada. Não por acaso, o sucesso de *Jango* (1984) está relacionado a este momento. Há com o filme um passado transportado para o presente e uma expectativa de futuro, onde o projeto político de João Goulart e o otimismo passado pelo filme podem ser associados à euforia de 1984.

Nesse sentido, Elizabeth Jelin (2002, p. 11) afirma que os debates sobre períodos repressivos e violentos são pleiteados tendo em vista a necessidade de se construir ordens democráticas, que são orientadas a partir de uma expectativa de futuro com a memória desse passado. Os primeiros anos da década de 1980 permitiram a abertura de novos espaços de debate e confronto.

Janeiro de 1984 trouxe consigo novos espaços de confrontação política. Os comícios e manifestações de massa se constituíram, de fato, como grandes momentos para a emergência da dimensão societal do conflito. Estabeleceu-se em quadro político em que os vértices fundamentais passaram a ser a sorte da Emenda Dante de Oliveira (em tramitação na Câmara) e as possibilidades da campanha em crescimento nas ruas, sendo que este último aspecto passava a significar uma substancial ampliação das arenas de jogo e dos recursos disponíveis à ação (RODRIGUES, 2003, p. 39).

A partir da proposta de emenda constitucional, as mobilizações que vinham acontecendo desde o fim de 1983 passaram a ser canalizadas para sua aprovação. A campanha em torno das eleições diretas trouxe de volta para o cenário político as grandes manifestações. A emenda foi concebida pelo deputado Dante de Oliveira, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) do Mato Grosso, e alterava a redação dos artigos 74 e 148 da Constituição Federal e revogava o artigo 75 e o primeiro parágrafo do artigo 77. Com a alteração, presidente e vice-presidente seriam eleitos por sufrágio universal e voto direto e secreto por um período de cinco anos. As mobilizações aconteceram através de comícios e atos públicos nas principais cidades do país, com milhões de pessoas tomando às ruas.

Impulsionados, por sua vez, pelo sucesso dos comícios de janeiro, os principais partidos de oposição realizaram uma peregrinação por diversos estados do Norte, Nordeste e Centro-Oeste entre 13 e 20 de fevereiro. Conhecida como Caravana das Diretas, liderada por Ulysses Guimarães, Luiz Inácio Lula da Silva e o presidente do PDT, Doutel de Andrade, essa expedição acontecia ao mesmo tempo que iniciativas diversas faziam a campanha ganhar corpo por todo o país (RODRIGUES, 2003, p. 51).

Em 25 de abril de 1984 a Emenda Dante de Oliveira foi rejeitada pela Câmara dos Deputados. A sessão não obteve o número suficiente de dois terços de votos necessário para uma alteração constitucional. Embora tenha recebido 298 votos a favor e apenas 65 contra, faltaram 22 votos para sua aprovação (RODRIGUES, 2003).

A década de 1980 representou o processo de redemocratização, permitindo o surgimento no espaço público de antigas questões e novas demandas sociais. O documentário, através de uma trajetória individual, retoma um contexto histórico e problematiza-o nessa conjuntura de abertura política e manifestações. Em *Jango* (1984) não devem ser considerada

apenas a sua trama, nem devemos procurar apenas seus elementos “verdadeiros”, mas tentar entender as configurações do contexto apresentado por Silvio Tendler, assim como avaliar os sentidos produzidos pelas imagens em movimento.

O documentário faz parte de uma “rememoração produtiva” ao ser associado às lutas pela democracia e eleições diretas, funcionando também como uma metáfora de liberdade e lutas sociais. O filme, que pode ser enquadrado numa “cultura de memória”, é utilizado “[...] para criar esferas públicas de memória ‘real’ contra as políticas de esquecimento promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja através das reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja através do silêncio repressivo” (HUYSSSEN, 2000, p. 16).

Segundo o filósofo búlgaro Tzvetan Todorov, “[...] os indivíduos e grupos têm o direito de saber; e, portanto, conhecer e dar a conhecer sua própria história, não é competência do poder central permitir ou proibir” (TODOROV, 2000, p. 16-17).

2.3 Censura e rememoração

Entre o fim da década de 1970 e o início dos anos 80 a situação política brasileira sofreu uma relativa mudança. A Lei de Anistia (Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979) havia sido promulgada pelo então presidente Figueiredo (1979-1985), permitindo a muitos exilados o retorno ao país. Além disso, os primeiros anos da década de 1980 ficaram na nossa memória associados à campanha das Diretas Já. Contudo, ainda naquele momento a sociedade brasileira vivia sob a sombra da ditadura militar. A máquina censória do Estado continuava funcionando.

Criado em 1945, o Serviço Censura de Diversões Públicas (SCDP) passou por uma reorganização a partir de 1964, principalmente após a gestão Costa e Silva (1967-1969), que adaptou o órgão para coibir os aspectos políticos do teatro, do cinema e da televisão através de uma censura prévia (FICO, 2002, p.255).

O historiador Carlos Fico (2002, p. 258) identifica uma diferença entre a censura à imprensa e a censura feita pelo SCDP. Enquanto na primeira prevalecia a censura de temas políticos, no SCDP foram mais censurados os temas ligados ao comportamento e a moral, embora também houvesse restrições aos temas políticos. No caso do cinema nacional, foi uma preocupação a possibilidade de censura total tendo em vista o prejuízo que levaria aos produtores ou a Embrafilme, quando esta financiava a produção. Assim, normalmente, eram sugeridos cortes e remontagens. Para evitar problemas posteriores era exigido um certificado de liberação para os roteiros antes das filmagens (FICO, 2002, p. 268).

Carlos Fico (2002, p. 268) também estabelece duas distinções: a censura de diversões públicas era legalizada e institucionalizada, enquanto a censura da imprensa era um ato “revolucionário”. A partir da década de 1970 o SCDP teve seu nome alterado.

Dessa forma, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que até 1973 foi denominada Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), exercia uma ação coercitiva no âmbito das diversões, incluído o cinema. Entre suas atribuições estavam a censura prévia de peças de teatro, músicas, programações televisivas e radiofônicas, livros, cinema e demais eventos públicos. O DCDP manteve suas atividades até a promulgação da Constituição Federal de 1988 (MARTINS, 2008, p. 33).

No cinema, eram alvos os filmes nacionais e estrangeiros, cartazes e até *trailers*. Um filme poderia ser liberado integralmente, com cortes ou ser totalmente censurado. O órgão também era responsável pela indicação etária (MARTINS, 2008, p. 37).

A censura que era feita pela DCDP açambarcava a programação de rádio, as letras de música, as atividades circenses, as peças teatrais, a programação televisiva e os filmes que eram exibidos em território nacional. A censura feita aos filmes cinematográficos denota uma preocupação na manutenção de um determinado tipo de moral na sociedade. Sendo assim, as cenas que supostamente poderiam atentar para uma quebra na estrutura social ou desvirtuamento da moral cristã eram vetadas pelos técnicos de censura. Embora a DCDP também estivesse pronta para fazer a censura política às películas cinematográficas, não foi a tônica da instituição durante os anos de existência, isso provavelmente se deveu ao fato dos produtores cinematográficos que, sabendo os rigores pelos quais os filmes deveriam passar, não produziam obras que sabidamente fossem contrárias aos ditames da lei de Segurança Nacional (MARTINS, 2008, p. 40).

Sobre o documentário *Jango* (1984), podemos encontrar pareceres que representam uma disputa pela memória do período retratado pelo filme.

O parecer de 13 de fevereiro de 1984 abre seu texto com uma síntese do filme, que é identificado como um documentário, tendo em vista as imagens utilizadas – “reais, retiradas de arquivo”. Para o censor, as imagens e a narração são um grande problema, pois são “sarcásticas” e debocham da “revolução”. Nas suas considerações sobre o filme infere:

O problemático que achei foi no que concerne a montagem das referidas imagens. O diretor deixou claro, com a maneira com que armou o filme e com a narração sempre sarcástica em certos casos e exaltante em outros, o desejo de achincalhar o 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 o seu sucesso. Enfim foi tendencioso, não teve o suficiente despojamento de suas tendências, suas animosidades para simplesmente

narrar os fatos passados sem distorcê-los. Deixou-se levar pelo atual clima anti-revolucionário para fazer uma propaganda de suas idéias. Não houve distanciamento suficiente para uma análise serena dos tempos apresentados (DIVISÃO..., 1984a, p. 1).

O censor tece uma crítica à narração do documentário, considerando-a “irônica e debochada ofendendo autoridades ainda atuantes”. Muitos dos fatos narrados têm seu caráter de “verdade” questionado, como a seqüência na qual é apresentado o ex-presidente Jânio Quadros “acompanhado das forças ocultas que o levaram a renunciar” e a Operação Mosquito, que visava abater o avião de Goulart quando se aproximasse de território nacional. Na conclusão do documento, podemos verificar:

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 (DIVISÃO..., 1984a, p. 2).

O parecer de nove de fevereiro de 1984 tinha como objeto a liberação da película para o Festival de Gramado. Pelo documento o filme enquadra-se no gênero “documentário político”, tem sua classificação etária indicativa para 18 anos, com cortes, e é considerado ímprobo devido à “temática adulta” e a “controvérsia política”. Segunda a avaliação do censor, o filme tece “comentários sempre partidários à conduta político-governamental da época e apontando seus opositores”. O documentário de Tendler é indicado como irônico e desrespeitoso às “Forças Armadas e ao movimento revolucionário de 64” e sugere cortes, conforme trechos apresentados abaixo.

Corte 1º rolo – Renúncia de Jânio Quadros, foto ladeada por oficiais militares. CORTE EM VOZ OFF “ACOMPANHADO DA FORÇAS OCULTAS QUE O LEVARAM A 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 [traição] das Forças Armadas).

Corte 3º rolo – Seqüência da posse de Jango. CORTE EM VOZ OFF: REFERÊNCIA A UMA TAL OPERAÇÃO MOSQUITO QUE PRETENDIA DERRUBAR O AVIÃO QUE LEVARIA J. GOULART A ASSUMIR A PRESIDÊNCIA COM IMPLICAÇÕES À PESSOA DO GEN. ERNESTO GEISEL; (corte in Totum da referência citada) (DIVISÃO..., 1984c, p. 2. Destaques do texto original).

Ao filme, foi negada a participação no Festival de Cinema de Gramado, conforme Ofício da DCDP/RJ nº. 90/84, de 13 de fevereiro de 1984. Silvio Tandler ainda tentou obter autorização através de documento enviado ao Departamento de Censura.

[...] manifestamos a V.Sa., nosso entendimento de que a reconsideração dessa decisão tem o sentido de restabelecer o direito inalienável da reflexão sobre a história de nosso país e sua conseqüente difusão. Direito esse que uma vez cercado, compromete a liberdade de pensamento e de expressão, bases de uma sociedade de caráter livre e democrático (TENDLER, 1984b).

Alguns dias após o parecer negativo, o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria na primeira página do *Caderno B*, intitulada *Jango: a história que começa a ser contada*, em 15 de fevereiro de 1984. Nela, Tandler critica o parecer dado pela Divisão de Censura:

Jango foi o único Presidente brasileiro a morrer no exílio. Por coincidência, foi também o único a mexer na estrutura social do país. Nem Getúlio, do qual Jango foi um descendente político, tentou modificar essa estrutura. Jango pagou o preço por essa tentativa, e de uma certa maneira, quando quero resgatar sua figura, também estou pagando. Esse veto para participar do Festival 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. Têm medo da figura de Jango, o que significa medo da História que construíram (JANGO..., 1984, p. 1).

Incomodado com a censura que seu filme recebeu, o cineasta recriminou o DCDP: “em vez de vetos, que façam filmes, mostrando sua versão”. E continua:

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 o golpe para evitar essa ditadura, e eu que tenho 33 anos, nunca votei para Presidente. Acho que está na hora (TENDLER, 1984c).

Posteriormente, após a ida do cineasta à Brasília, o filme conseguiu a liberação para a exibição no Festival de Gramado, conforme o Comunicado 292/84 de 24 de fevereiro, emitido pela DCDP. No mesmo dia foi emitido um novo Certificado de Censura (A-13675), com indicação de censura livre. Ainda no dia 24, o DCDP/DF, através do Parecer 1978/84 emitiu um novo juízo, considerando o filme livre para exibição e exportação. No texto do documento, o censor reconhece o valor histórico do filme, não identificando nada no documentário que impeça sua exibição.

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 interessarem em conhecer o nosso passado, independente da idade. Nada impede que seja liberado sem restrição (DIVISÃO..., 1984b, p. 1-2).

Apesar do aparelho censório da ditadura, a recepção do documentário foi positiva; foi recebido com muito entusiasmo. Em *Uma memória visual*, artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 15 de fevereiro de 1984, a película de Tandler é enaltecida:

[...] e as imagens deste documentário que reconstitui a queda de João Goulart [...] tocam na tela bem assim, como imagens jamais vistas anteriormente, que o que se passou há apenas 20 anos tem sido apagada quase com se nunca tivesse existido. É bem esta coisa apagada da memória que o filme procura reacender, de maneira simples, recompondo o acontecimento, pensando um pouco no que provocou a derrubada de Jango, pensando um pouco no que a derrubada de Jango provocou. [...] Por isso, mesmo quando mostra coisas já mais ou menos narradas e comentadas por escrito, esta coletânea de imagens organizadas por Silvo Tandler é apanhada pelo espectador como informação nova e quente, jamais vista antes. [...] 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 (UMA MEMÓRIA..., 1984).

O documentário aposta na emoção ao rememorar a figura marcada de João Goulart. Ao comentar sobre o filme, Silvio Tandler (1984, p. 26) reclama do esquecimento que a memória nacional reservou ao ex-presidente. João Goulart foi retirado dos livros de história e sua presença é quase insignificante nos livros escolares, mas, contrariando essa amnésia social, o cineasta produziu seu documentário. Assim também entende Maurício Dias, responsável pelo texto do documentário.

Baderna, caos, incompetência em confronto com a ordem, a disciplina, a eficiência do que veio depois. Foi o que ensinaram a partir de março de 1964. Resolvemos, então, contar outra história. Fizemos “Jango” contra a versão oficial. Ação e sentimentos, unidos, nos permitiram tirar o nó da garganta e expelir os sapos engolidos (DIAS, 1984, p. 117).

Sobre Tandler, costuma-se considerá-lo parcial, como o artigo publicado na revista *Veja* de 28 de março de 1984: “A emoção que ressalta das imagens de Jango é sua força e sua fraqueza. 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 receberá – a de ter sido parcial” (COM TODO..., 1984, p. 113-114).

E continua a revista:

Como toda obra apaixonada, que quer captar a atenção dos espectadores mais pelo coração do que pelo raciocínio, *Jango* evita entrar em temas mais espinhosos. O filme passa ao largo, por exemplo, de 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 para a política.

Jean-Claude Bernardet e Alcides Ramos (1988, p.42) afirmam que a identificação com o discurso contrário ao governo de Goulart é inexistente no documentário. O filme cria uma imagem pura e sem defeitos de Jango e a versão militar não chega a constituir um problema para a versão construída no filme. Nesse sentido, os autores identificam que filmes produzidos a partir de materiais de arquivo “manipulam elementos constituintes da linguagem cinematográfica e produzem significações”. No caso do filme *Jango*, há também uma simplificação onde o espaço da direita é condensado no general Muricy.

[ao] invés de montar o debate interno à esquerda em relação às atitudes e planos polêmicos do governo Goulart [...], o filme optou por montar um debate onde a versão militar (oferecida pelo General Antonio Carlos Muricy) é contraposta às versões de políticos e sindicalistas favoráveis ao governo (Gregório Bezerra, Francisco Julião, Leonel Brizola, Aldo Arantes, etc) (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 44-45).

Ainda que supostamente a narração em *off*, as imagens de arquivo e as testemunhas queiram “deixar livre o julgamento do espectador ou suscitar sua reflexão”, há uma escolha realizada pelo cineasta, não deixando espaço para o espectador construir uma imagem do biografado. Tendler já qualifica João Goulart ao apresentá-lo (LAGNY, 2000, p. 20-25). Sobre sua proposta de história, o próprio realizador comenta:

Cada um pode escolher o seu Jango. O meu foi o que governou através de soluções de compromisso. O cara que cai porque empunha a bandeira das reformas de janeiro a março de 1964. Mesmo não analisando tudo, tentei compreender a coerência dele, por exemplo, não resistindo militarmente à sua deposição. Em vez de criticá-lo, do ponto de vista do seu fracasso, escolhi compreender a argumentação dele (TENDLER, 1984d, p. 28).

Sobre a parcialidade, ninguém sintetiza melhor a idéia do que o jornalista Sérgio Augusto (1984, p. 9): “[...] Não existe filme imparcial, exceto o virgem. A única coisa imparcial numa produção cinematográfica é a câmera, assim mesmo quando está desligada. Ligou, parcializou-se. Desonesto é outra conversa”.

Mais do que questionar se determinado filme é ou não uma representação “verdadeira” do passado é importante problematizá-lo, procurando entender os motivos pelos quais o filme

foi realizado desta ou daquela forma, levando em consideração seus mecanismos de construção de sentidos, seu contexto de realização e quem foi seu realizador.

2.4 O cineasta dos sonhos interrompidos

O documentarista Silvio Tendler possui em torno de 30 filmes realizados, entre curtas, médias e longas-metragens, incluindo projetos institucionais e governamentais, programas políticos e séries de televisão. Tendler co-dirigiu e foi responsável pelas vinhetas históricas do seriado *Os anos rebeldes* (1992), exibido pela Rede Globo. A minissérie apresenta a história de um grupo de amigos, no período de 1964 até o final da década de 1970 e seu envolvimento no cenário político pós-golpe militar.

Destacam-se entre seus filmes *Os anos JK: uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), documentários que se tornaram grandes sucessos de público, realizados em um momento oportuno, de início do debate político depois de anos de silêncio mandatário. Enquanto o primeiro documentário falava da possibilidade de desenvolvimento econômico com democracia, contrariando o discurso autoritário existente, *Jango*, em 1984, continuou o debate a partir da idéia de democracia com justiça social.

O documentário sobre JK arregimentou 800 mil espectadores e *Jango*, um milhão. Números apenas superados com o documentário *O mundo mágico dos Trapalhões* (1981), que conseguiu seduzir 1,8 milhões de espectadores. Foi esse interlúdio político que permitiu Silvio Tendler ser reconhecido como cineasta (TENDLER, 2000, p.99). Sua filmografia ainda inclui documentários sobre Castro Alves (1999), Getúlio Vargas (2000), Glauber Rocha (2002), uma segunda produção sobre Juscelino Kubitschek (2002), Oswaldo Cruz (2003) e Milton Santos (2006). Em 2010 Tendler lançou nos cinemas, depois de 19 anos de produção, *Utopia e barbárie* e atualmente finaliza um filme sobre a vida de Tancredo Neves (*Tancredo: a travessia*), produção que, segundo o diretor, fecha a trilogia iniciada com Juscelino Kubitschek em 1980.

Sendo “um jovem judeu de classe média”, foi pressionado pela família a ter uma profissão “nobre”: foi escalado para cursar direito. Mas com a ditadura e a “falta de vontade de ser burguês”, começou a enveredar para o cinema (TENDLER, 2011b). Ainda criança recebeu do pai uma câmera de 16 mm (TENDLER, 2000, p. 109).

Sua família pode ser considerada liberal. Apoiaram Getúlio Vargas em 1950, Juscelino Kubitschek em 1955, votaram no marechal Lott em 1960, aprovaram a posse de João Goulart em 1961 e lamentaram o golpe militar em 1964 (BROOKEY, 2010, p. 9. 38).

Em entrevista, Tandler fala sobre o período e de como foi viver no contexto de 64.

Eu diria que despentei para a vida lá pelos meus 14 anos, em plena ditadura militar. E, naquela época, era preciso fazer determinadas escolhas. Tenho uma historinha sobre isso. Em 12 de março de 64 eu estava fazendo 14 anos. O famoso comício da central do Brasil se deu no dia seguinte, sexta-feira 13 de março. Era feriado, não sei se federal ou estadual, mas não teve aula. Então, pude comemorar meu aniversário com uma festa. Todos os meus amigos foram. No dia seguinte, quase todos aqueles meninos que estavam cantando e brincando lá em casa ao som dos Beatles tinham na janela de seus apartamentos panos pretos e velas. A classe média era completamente arredia a tudo o que vinha de Jango. Uma classe média absolutamente lacerdista; elas eram contra as reformas de base, contrários a tudo aquilo que o Brasil vivia. Meus pais, no entanto, eram liberais. Eu entrei nos meus 14 anos vivendo essa contradição: meus pais eram simpáticos ao Jango, todos os demais pareciam torcer pelo golpe. E aí começou a minha vida de adulto (TENDLER, 2010, p. 52-53).

Em sua trajetória, memória e história se confundem a partir de enquadramentos. Em 1964, no dia do golpe, “sintomaticamente”, Tandler estava no cinema. Ao sair para as ruas viu o bairro onde morava, Copacabana, comemorando antecipadamente o golpe, tinha quatorze anos naquela época. Em entrevista, lembra: “Era impressionante o contraste: a classe média comemorava e os porteiros dos prédios todos de cabeça baixa, ouvindo o radinho de pilha”. Nesse mesmo contexto começou a olhar com fascínio para o universo intelectual, principalmente para o cinema. Com o Festival JB-Mesbla de filmes de curta-metragem amador começou a ver um caminho possível para entrar no cinema (TENDLER, 2000, p. 109).

Sem escola de cinema na década 1960, começou a freqüentar os cineclubes. Com amigos fundou, em 1966, o Cineclubes Charlie Chaplin. Na Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, sediado no MAM, manteve contato com intelectuais artistas e realizadores (TENDLER, 2011b). A experiência no cineclubes ganhou uma conotação política: era necessário fazer política com cinema. O cineclubes conseguiu alguns filmes que foram exibidos na casa de amigos, em favelas, na Zona Norte, sempre onde fosse possível (BROOKEY, 2010, p. 46). Sua experiência é sintetizada em depoimento.

Eu nasci em 50 e quando veio o golpe em 64 estava em pleno período de maturação. Todas aquelas lutas políticas fizeram a minha cabeça como cidadão, era a formação de uma geração que sonhava com o socialismo. Já tinha acontecido a revolução cubana em 59, e aquilo para nós era um exemplo. Depois, mais ou menos em 66, começaram a chegar as notícias da revolução cultural chinesa que também nos influenciou. Essas duas grandes vertentes, junto com a luta do povo vietnamita no sudeste asiático contra o imperialismo norte americano. E aí vieram os intelectuais brasileiros. O cinema novo, o teatro do Zé Celso... a música, os escritores, todos fazemos

parte desta cultura liberal progressista até 67, quando chega a notícia da morte do Che Guevara. É quando a gente vai para a luta, começam os movimentos de rua, os movimentos estudantis.... eu já tinha uma paixão por cinema, já era cineclubista, em 68 fui eleito presidente da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro. Passo então a militar enquanto cineclubista, exibindo filmes em favelas, sindicatos e, ao mesmo tempo, jogando pedra na polícia, participando das manifestações (TENDLER, 2007).

Em 1968 realizou seu primeiro filme quando entrevistou o marinheiro João Candido. Mas devido as circunstâncias, o filme foi queimado. No final de 1969, um de seus amigos de cineclube, Elmar Soares, seqüestrou um avião para Cuba, fato que complicou sua situação, mesmo não estando ligado ao fato. Quinze dias após o seqüestro a polícia chegou a sua casa. A solução encontrada foi ir para São Paulo e permanecer clandestino na cidade. No dia quatro de novembro de 1969 estava a uma quadra do local onde Carlos Marighela foi assassinado. Silvio lembra o evento em entrevista: “[...] começou um tiroteio infernal. [...] E aí, eu vi pela janela, [...] tudo cercado. [...] Eu chorei muito naquele dia porque eu me senti aos 19 anos no auge da minha impotência”. De volta ao Rio de Janeiro, chegou a responder um processo pelo suposto envolvimento no seqüestro do avião, mas foi ajudado por um militar, amigo da família (TENDLER, 2000, p. 112-113). Com o acirramento das tensões e vendo amigos serem presos ou se drogando decidiu, no final dos anos 70, ir para o Chile, logo após a eleição de Allende. No país também se envolveu com o cinema, participando de um filme sobre cultura popular (TENDLER, 2011b).

Em 1972, com o objetivo de estudar cinema, decidiu ir para a França, permanecendo lá até 1976. Desembarcou no país após 27 dias de viagem de navio e, ao chegar, presenciou o clima pós-68. Matriculou-se no curso de Cinema Aplicado às Ciências Sociais, coordenado por Jean Rouch. O curso tinha como público-alvo sociólogos e antropólogos e tinha como objetivo introduzir o cinema como suporte de pesquisa. Posteriormente, cursou graduação em História em *Paris VII* e com Marc Ferro fez um curso de Cinema e História, na *Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais*, produzindo uma dissertação sobre o cineasta Joris Ivens (TENDLER, 2011b).

Ivens e Chris Marker são seus grandes mestres. O cineasta conheceu pessoalmente ambos na França. Um amigo, que fez na viagem do Chile para a França, o colocou em contato com o grupo *Slon*, ligado a Marker e com ele realizou um filme sobre o Chile, após um breve retorno ao país pouco antes da queda de Salvador Allende. No mesmo prédio onde estavam montando o filme estavam também Jean-Luc Godard, Orson Welles e Joris Ivens, referências para o cineasta (TENDLER, 1984d, p. 20-23).

Essas experiências foram fundamentais na sua formação enquanto cineasta: com Marker aprendeu a usar a narração em *off*: “A grande lição que aprendi com Chris Marker foi deixar o texto desbundar a imagem verídica – que nem por isso fica menos verdadeira” (TENDLER, 1984d, p. 23). Com Joris Ivens aprendeu que o filme deve passar emoção, mesmo o documentário. Quando apresentou *Os anos JK* (1984) para Ivens, o cineasta holandês comentou, Tandler lembra:

Seu filme é ótimo, mas tem um defeito: é um pouco frio. Falta emoção no seu filme [...] a seqüência que mais me chamou a atenção foi a seqüência dos marinheiros, o motim dos marinheiros em 64, quando eles abandonaram o cerco aos marinheiros dentro do palácio dos metalúrgicos, abandonaram as armas e aderem. Aquelas imagens são muito fortes, eu duvido que uma ficção produzisse igual qualidade, e você não soube trabalhar aquilo ali com garra, você trabalhou de uma maneira muito fria, você informou que aquilo aconteceu (TENDLER, 2000, p. 107-108).

Ao retornar aos mesmos eventos em *Jango* (1984), Tandler o fez com mais vigor e emoção. A elaboração desta seqüência também foi influenciada por Marker, em *Le fond de l'air est rouge*, de 1977, reconhece o cineasta.

[...] *Os anos JK* é um trabalho de que gosto muito, mas eu não deixei fluir a emoção. Ele tem emoção porque o tema em si é forte, é emocionante, mas ele é um filme em que eu tinha medo por exemplo de fugir da história. Eu tinha medo de trair a história, e tentei fazer o mais contínuo possível justamente para ser o mais fiel a realidade. Depois, quando eu fiz *Jango* (1984), já tinha mais maturidade, já não era mais um marinheiro de primeira viagem; não era, já tinha feito o *JK* que tinha dado super legal. E aí, aos 31 anos de idade, quando eu comecei a fazer o *Jango*, eu falei: “Vou deixar fluir a emoção!”. E trabalhei em o *Jango* completamente diferenciado. Fiz questão de construir uma trilha sonora específica para ele; achava que um filme, por mais realista, por mais documental que ele seja, tem que trabalhar com a emoção do espectador também. Então, por exemplo, tenho a trilha sonora do Wagner Tiso, uma participação especial do Milton Nascimento (ele assina a trilha junto com o Wagner; foi super lindo o trabalho deles!); tem todo um trabalho de resgate de imagens e de costuras que em eu não tive nenhum medo de assumir essa veia de emoção que o cinema carrega (TENDLER, 2000, p.98-99).

Contudo, apesar da aproximação e da influência que Tandler diz ter de realizadores como Marker e Ivens, sua produção possui as configurações do cinema documentário clássico. Podemos reconhecer em seus filmes algumas marcas como o uso de imagens de arquivo, a narração em *off* e seus recortes temáticos. O contato com a história foi desde cedo, ainda em 1968, quando “descobriu” os livros de Nelson Werneck Sodré e viu que tinha “grandes histórias para contar”. Através de entrevista, Tandler explica como foi esse contato:

Como presidente do movimento cineclubista, eu viajava bastante. Numa dessas viagens, um amigo me falou dos livros do Nelson Werneck Sodré. Fiquei fascinado com aquilo. Era preciso contar outras histórias sobre o Brasil. Foi então quando comecei a pensar: por que não falar de História do Brasil? (TENDLER, 2010, p. 54).

Seus documentários são apoiados na história e sempre através de um personagem, que funciona como um epítome de suas teses: João Goulart, Juscelino Kubitschek, Glauber Rocha, Milton Santos, ele próprio (no caso de *Utopia e Barbárie*), entre outros. Trabalhar o documentário através de um personagem foi uma lição que afirma ter aprendido com o cineasta Joris Ivens que entende que o documentário, da mesma forma que o cinema ficcional, deve ter um personagem central (TENDLER, 2011b).

“Quando eu quis falar do artista engajado, fiz Castro Alves. Quando quis falar do médico preocupado com a saúde coletiva, fiz Oswaldo Cruz. Quando eu quis falar do artista rebelde, fiz Glauber. Quando quis falar do guerrilheiro, fiz Marighela”. O líder revolucionário foi âncora para Tandler retratar a ditadura. Da mesma forma que Juscelino Kubitschek (em *Os anos JK*) foi pretexto para o cineasta esboçar uma tese: que democracia era viável e que rimava com desenvolvimento. “Porque os militares diziam que tinham que fazer a ditadura para poder desenvolver o país, que não se desenvolvia o Brasil com democracia. Eu então peguei o único presidente que desenvolveu o país com democracia”, justifica. Em *Jango*, Silvio Tandler disse que se propôs a avançar no debate já com a perspectiva de justiça social, como uma espécie de continuidade de suas próprias reflexões sobre democracia (ARTE..., 2009, p. 113).

Tandler foi chamando de “cineasta dos sonhos interrompidos”, pois seus personagens têm em comum trajetórias incompletas: “JK foi cassado, Jango foi deposto, Oswaldo Cruz morreu cedo, o Milton Santos morreu, Castro Alves morreu com 24 anos, Glauber, com 42” (TENDLER, 2011b).

O documentário *Os anos JK* (1980) foi sua primeira grande realização. A idéia de fazer o filme foi gestada após seu retorno ao Brasil, em 1976. No país procurou financiamento, encontrando através do empresário Hélio Ferraz:

[...] quando eu voltei para o Brasil, em 1976, eu queria fazer cinema político e cinema histórico. Aí eu procurei um amigo que tinha dinheiro, era armador, construtor naval e tinha uma produtora de cinema por relações familiares. E ele falou: “Silvio, eu banco um filme teu, eu topo fazer documentário, agora eu não faço filme”... Naquela época não existia essas leis fiscais todas. “Eu não vou fazer cinema para perder dinheiro. Eu não quero fazer cinema por fazer. Eu quero fazer um filme para ser visto. Então vamos arranjar um tema que seja importante”. E aí nós dois discutimos, vimos o que tinha acontecido de mais importante no Brasil naqueles últimos anos. E tinha sido o enterro do JK. O JK morreu em agosto de 1976, ele estava

dezesseis anos fora do poder. Foi presidente até 1960. Ele estava cassado desde 1964, quer dizer, doze anos longe da política e quando ele morreu, tanto a população do Rio de Janeiro quanto em Brasília se lixaram para a ditadura. Se ia ser autorizado ou não ia. E foi todo mundo para rua para se despedir. Então nós achamos que seria um bom tema, um bom gancho para contar a história do Brasil até porque o JK... Os militares diziam que o Brasil para se desenvolver, para ter desenvolvimento não poderia haver democracia. E o JK foi antítese disso. JK foi o presidente que mais desenvolveu o país com democracia. E aí ele... Nós resolvemos que seria o JK. Ele se dispôs a dar o dinheiro, era algo naquela época em torno do que seria hoje 100 mil reais (TENDLER, 2011b).

Quatro anos depois, em 1984, Tandler lançou nos cinemas o seu segundo documentário político, e o terceiro da sua carreira, *Jango* (1984). Um grande sucesso, mas ainda incômodo para alguns em seu contexto de lançamento.

2.5 Um filme-testemunho?

Diferente da abordagem de Maurice Halbwachs (2006), que entende a memória como uma amálgama social ausente de conflitos, Michael Pollak (1989, p. 4) identifica a memória coletiva como uma imposição. O sociólogo entende a constituição de memórias a partir dos processos de disputas; e a história oral tem um importante papel ao colocar em evidência as “memórias subterrâneas”, que são as memórias excluídas e marginalizadas. Em oposição a elas estão as memórias oficiais, que são uniformizadoras e opressoras.

Quando as memórias silenciadas subvertem a ação constrangedora da memória coletiva, em momentos de crise, como o fim de uma ditadura, por exemplo, entram em espaços de disputas. No processo, a memória passa do “não-dito” para a reivindicação. Cabe a esta memória insurgente um intenso trabalho de reorganização da memória oficial.

O problema de toda a memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização. Para que emerja nos discursos políticos um fundo comum de referências que possam constituir uma memória nacional, um intenso trabalho de organização é indispensável para superar a simples “montagem” ideológica, por definição precária e frágil (POLLAK, 1989, p. 9).

Sobre o processo de enquadramento, o sociólogo conclui que o “controle” da memória precisa de evidências “autorizadas”.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a

um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p. 10).

Pollak (1989, p. 11) ainda identifica que o filme é o melhor suporte para a captação de lembranças, embora reconheça suas limitações, pois seria impossível captar todas. A narrativa audiovisual possui hoje um papel importante no enquadramento da memória, formando e organizando-a. O filme-testemunho e o documentário não se dirigem apenas às capacidades cognitivas, mas também às emoções, tornando-se uma importante ferramenta para os “rearranjos sucessivos da memória coletiva”.

O historiador Marc Ferro (2010, p. 31) também identifica no cinema esse atributo de evidência: “um filme testemunha”, afirma. Permite a elaboração de uma “contra-história”, ou seja, de uma história não oficial a partir das evidências não presentes nos documentos tradicionais.

É nesse sentido também que o pesquisador Jorge Ferreira refere-se a *Jango* (1984). Ao relacionar “Jango, presidente da República” e “Jango, filme-testemunho”, e citando Pollak (1989), o historiador (2006a, p. 176) afirma: “quando a sociedade relega o primeiro [Jango, presidente] ao esquecimento e dedica-lhe o silêncio, o segundo [Jango, filme-testemunho], como objeto de memória confeccionado, exerce seu papel na formação, reorganização, enquadramento e rearranjo da memória coletiva”.

Contudo, o uso do testemunho através das imagens traz consigo problemas, pois:

Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria [...]. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades. [...] a crítica de evidência visual permanece pouco desenvolvida, embora o testemunho de imagens, como o dos textos, suscite problemas de contexto, função, retórica, recordação [...], testemunho de segunda mão, etc. (BURKE, 2004, p. 18).

Peter Burke (2004, p. 16) utiliza a idéia da água que corre em um “riacho da verdade” como uma metáfora para falar da busca do historiador por “fontes puras”. Quanto maior for a “pureza”, maior será a proximidade com a origem do evento. No entanto, falar em pureza das fontes é um grande equívoco, pois “não existe relato do passado que não seja contaminado por intermediários” (BURKE, 2004, p. 16). Para evitar esse tipo de interpretação, Burke, apropriando-se das idéias do historiador holandês Gustaaf Reiner, conclui: “[...] pode ser útil substituir a idéia de fontes pela de indícios do passado no presente” (BURKE, 2004, p. 16).

Assim, a categoria “indício” pode ser utilizada para qualquer gênero documental, inclusive para a imagem. Nesse sentido, a partir da era da imagem técnica (fotografia e cinema) “a lembrança de determinados acontecimentos [torna-se] cada vez mais intimamente associada com suas imagens visuais” (BURKE, 2004, p. 175).

Nos dias atuais a imagem ostenta de uma melhor “reputação” entre historiadores e cientistas sociais, embora alguns ainda não considerem esses registros com seriedade, fazendo seu uso apenas de forma ilustrativa. O visual, nesses casos, é invisível (BURKE, 2004, p. 12).

Peter Burke (2004, p. 15) comenta que o historiador marxista Raphael Samuel (1934-1996), em um determinado momento da sua trajetória acadêmica, passou a ver a fotografia produzida no final do século XIX como uma importante evidência para o estudo do cotidiano. A imagem, nesse caso, permitiria fazer uma “história a partir de baixo”.

Podemos nos apropriar dessa questão para as imagens presentes em *Jango* (1984)? Um grande percentual das imagens do documentário são registros provenientes de instituições oficiais, como a Agência Nacional. Contudo, devemos entender também que a “história a partir de baixo” não é exatamente a proposta do filme. O documentário busca uma nova interpretação dos eventos, mas ainda dentro da esfera do poder. As imagens possuem um valor de testemunho, mas é importante levar em consideração que elas registram um ponto de vista e de nenhuma forma devem ser aceitas como “evidências autênticas”. Um registro, supostamente espontâneo, pode ser uma encenação. Ou, através da montagem, imagens de lugares e eventos diferentes podem ser interpoladas em uma seqüência para a “fabricação” de um acontecimento. O enquadramento, a edição, a iluminação e a composição influem também no registro fotográfico ou cinematográfico. A influência no processo de registro pode igualmente acontecer por questões políticas e ideológicas. Individual ou institucionalmente, uma escolha é realizada através da seleção, omissão ou apagamentos, pois as imagens são manipuláveis. (BURKE, 2004, p. 195-196).

3 A IMAGEM EM MOVIMENTO COMO REMEMORAÇÃO

*Cinema é verdade-mentira, o que não é nenhum achado.
Como a memória. Como as ideologias.
(Sylvio Back, 1992)*

O documentário *Jango* (1984) apresenta um panorama da vida política de João Goulart, destacando o período em que foi Ministro do Trabalho (1953-1954) até sua morte em exílio (1976). O filme também apresenta brevemente sua juventude, sua relação com Getúlio Vargas, o exílio e algumas imagens da sua vida familiar. Não se trata apenas de uma cinebiografia, pois documenta também a vida social e política brasileira dos anos 1960, com o olhar das mobilizações da década de 1980. É nosso objetivo nesse capítulo final realizar uma análise do filme, trazendo para o debate questões levantadas anteriormente.

3.1. O prólogo: a montagem do “cenário para o golpe”

O documentário tem início com duas seqüências construídas com imagens de arquivo e dois depoimentos tomados na época de produção do filme. Nesses momentos iniciais Tandler já nos mostra que caminho seguirá, apresentado João Goulart como um grande político mesmo antes de assumir a presidência da República. As imagens da visita à China, em 1961, apresentam um homem distante dos anseios imperialistas e conservadores, alinhado com uma política independente das configurações bipolares da Guerra Fria. Esse é o primeiro contato que o espectador tem com Jango. A seqüência marca não só o início do filme, mas o começo de um processo que irá culminar com o golpe civil-militar de 1964 e todos os anos sombrios que se seguiram.

Essa seqüência é formada por um conjunto de imagens de cinejornais que apresentam a visita de Goulart à República Popular da China, incluindo um trecho de seu discurso: “Venho trazer uma mensagem ao povo chinês, mensagem de amizade do povo brasileiro. Estou certo de estar contribuindo para a maior aproximação dos nossos povos, que podem e devem ser bons amigos”.

A cada fragmento da seqüência o cineasta encontra uma relação com os grandes eventos da vida de Goulart – a revolta dos marinheiros, as reformas e o golpe. No Museu de História da Revolução Chinesa, a locução em *off* do cine-jornal explica: “Os hóspedes de honra visitaram o Museu [...]. Esses caracteres chineses dizem ‘Distribuíamos a terra; a golpe

de machado, inauguremos um novo mundo, e a golpes de foice, cortemos o universo velho”” (Narração em *Jango*).

A seqüência imediatamente posterior é complementar e fundamental para contextualizar o cenário político. Silvio Tandler identifica nas imagens as raízes para o golpe. Quando Jânio Quadros renunciou à presidência da República, Goulart ainda estava em viagem fora do país. Sua posse como presidente causou grande desconfiança entre vários segmentos da sociedade que viam a possibilidade de “esquerdização”. Os eventos são apresentados de forma tensa pelo narrador:

Passava pouco mais das seis horas da manhã quando o Presidente Jânio Quadros, como de hábito, trancou-se em seu gabinete. Naquele dia, porém, ele rascunhou os termos de sua renúncia que horas depois encaminharia ao Congresso Nacional, despertando os políticos de uma sonolenta seção de sexta-feira. Sem que nada em sua expressão ou nos seus gestos traísse a decisão tomada, Jânio compareceu à cerimônia do Dia do Soldado. Vencido pelo que chamou de “forças terríveis”, em seu bilhete-renúncia, foi fotografado pela última vez como Presidente ao lado das “forças ocultas”. O Ministro da Marinha, Silvio Heck, soou o alerta. Dar posse ao vice-Presidente João Goulart era levar o país a uma guerra civil. Estava montado o cenário para o golpe (Narração em *Jango*).

A montagem dos planos em *Jango* (1984) é essencial para criar os significados propostos pelo diretor. Utilizando o choque de planos e seqüências, gradativamente Tandler constrói o ambiente de insegurança que rondava Goulart, criando um verdadeiro “cenário para o golpe”. A seqüência de João Goulart na China apresenta uma atmosfera de confiança e progresso, mas logo é contraposta pela tensa seqüência da renúncia de Jânio Quadros, ambientada por uma música dramática.

Há também nos minutos iniciais dois depoimentos, o primeiro do político Afonso Arinos que comenta o momento da renúncia. O segundo depoimento, mais significativo para a proposta do diretor, é de Raul Ryff, jornalista e amigo de Jango. Ryff fala sobre a recepção da notícia da renúncia por Goulart, que se encontrava em Cingapura. A imagem que é construída por Ryff é de um João Goulart racional e pragmático, nas suas palavras: “precavido, um homem muito pé no chão”. Ao saber da renúncia Goulart não comemorou sua chegada à presidência, mas ao imprevisível, lembra o ex-secretário de imprensa de Jango.

Somente após essas seqüência iniciais é que são apresentados os créditos do filme, através de uma série de fotografias que alternam entre sua vida privada e pública de João Goulart. Essa seqüência prepara o espectador para o que será apresentado nos 117 minutos de documentário. Nela, além da montagem, o tema musical é basilar, destacando-se a canção

tema de João Goulart, que após o letramento de Milton Nascimento, ficou conhecida como *Coração de estudante*.

3.2 A construção de sentidos pelos depoimentos: Muricy e a polarização do discurso

Os depoimentos presentes no filme são fundamentais, uma vez que chancelam a narração e as imagens. Quase todos os depoimentos, em maior ou menor grau, estão relacionados ao governo João Goulart, o que facilita a adesão ao filme e às idéias de Tendler. E mesmo aqueles depoimentos que não consagram Goulart, não atrapalham a imagem positiva construída ao longo do documentário.



Figuras 7-10 – Os depoimentos do Antonio Carlos Muricy no documentário são muito apaixonados. Mas o general se expressa de forma burlesca, gesticulando excessivamente e sempre fazendo “caretas”. O seu tom de voz também é desconcertante. Embora tenha sido inserido no filme para representar o outro lado da história, a sua presença, sempre caricata, não cria empatia e apenas reforça a construção positiva que o cineasta faz de Goulart.
Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

A exceção é feita pelos depoimentos do general Antonio Carlos Muricy, Afonso Arinos e do ex-governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto. Contudo, suas presenças no documentário não chegam a desestruturar a imagem de Goulart elaborada por Tendler. Entre os representantes do movimento que levou ao golpe militar, o general Muricy possui uma maior participação, embora esteja presente apenas para ser desdito, reforçando a construção positiva do filme.

O documentário se preocupa em criticar o golpe e a ditadura militar, o que dificulta criar uma simpatia por Muricy, representante das “forças ocultas”. Além disso, o general sempre se expressa de forma caricata nos depoimentos (Figuras 7-10).

O documentário de Silvio Tendler, segundo o próprio autor, apresenta os dois lados da história. Porém o filme é confessadamente simpático a João Goulart.

Ainda que em *Jango* estejam articulados os testemunhos que formam o contraponto político à arena formada em torno do presidente, como no caso das entrevistas do General Muricy e do ex-governador Magalhães Pinto, Tendler não deixa de expor veementemente o seu ponto de vista. Elas funcionam como poderosa marca de contraste dialético, fazendo da montagem e do texto os lugares onde o cineasta comenta criticamente a

construção histórica que ordena e seleciona as imagens. [É preciso ressaltar que as entrevistas de ambos são mantidas sem intervenções, respeitando suas falas. Tandler não reserva o direito de usar delas apenas frases soltas descontextualizadas ou de criticá-las no texto narrado em off]. Da composição destas entrevistas em discurso direto com o material de idéias exaustivamente trabalhado a partir dos documentos, Tandler pode produzir riqueza em perspectiva crítica. Elas lhe servem, de modo funcional no filme, como rupturas constantes no fluxo narrativo (BROOKEY, 2010, p. 105).

No contexto do golpe de 64, Muricy foi um personagem de grande importância. De família de tradição militar, ingressou na carreira na década de 1920. Em 1932 participou da repressão contra os rebeldes da Revolução Constitucionalista. Em 1954 foi um dos signatários do Manifesto dos Coronéis contra a proposta de Goulart de aumento de 100% do salário mínimo.

[No momento do golpe militar foi] designado em setembro de 1963 chefe da Subdiretoria da Reserva, no Rio de Janeiro, Muricy passou a colaborar ativamente na articulação do movimento para depor o presidente João Goulart. Segundo seu próprio depoimento prestado anos mais tarde ao jornal O Globo, chegava ao Rio com a decisão de lutar, se necessário pelas armas, “contra a tempestade que o governo Goulart e seus apaniguados preparavam”. Trabalhou no núcleo central da reação militar que se articulava no Rio de Janeiro [...]. Ainda segundo seu depoimento, em todos os grandes estados brasileiros constituíram-se centros de resistência militar, dos quais os mais ativos eram os do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Paraná e da cidade de Recife. Encarregado de unificar os diferentes centros de reação e coordenar suas atividades, o núcleo central do Rio atuava em estreita ligação com o general da reserva Golberi do Couto e Silva, cujo grupo, através do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS), desenvolvia intenso trabalho junto aos círculos empresariais do Rio de Janeiro e de São Paulo (ABREU, 2010).

Após o golpe, Muricy participou também do combate a vários movimentos, incluindo as Ligas Camponesas. Em 1968 foi um dos responsáveis pela solução da crise sucessória de Costa e Silva (1967-1969). Pedro Aleixo teve sua posse vetada devido a sua simpatia pela abertura política. O problema foi resolvido com a indicação de Médici (1969-1974) como sucessor (ABREU, 2010).

Em *Jango* (1984) são cinco os depoimentos de Muricy, que podem ser classificados conforme o assunto abordado, como: 1) o Manifesto dos Coronéis; 2) a posse de Jango; 3) a intervenção das forças armadas; 4) o comício da Central do Brasil; e 5) o golpe (Quadro 1, depoimentos n.º 3, 5, 13, 17 e 22). Suas intervenções estão entre outras falas e imagens que tem a função de minimizar a força de suas palavras. Antes ou depois de seus depoimentos há referências à “conspiração”, expressas pela voz do narrador ou pelas imagens.

Na seqüência do “Manifesto dos Coronéis”, o depoimento de Muricy (Quadro 1, depoimento n.º 3) é inserido entre dois momentos ímpares na trajetória de Goulart. A seqüência tem início com a morte de Vargas – “Ao disparar um tiro contra o peito na manhã de 24 de agosto de 1954, Getúlio Vargas acabou com a própria vida e também com os planos dos adversários que buscavam o caminho do poder, na trilha aberta por um golpe de estado” (narração em *Jango*). Na iminência de um golpe, a ação desesperada de Vargas o leva ao suicídio. Esse clima é “temperado” pela música composta por Wagner Tiso e pelo texto de Maurício Dias, que criam um sentimento de nostalgia e simpatia pelos dois políticos de São Borja. A idéia de golpe/conspiração está presente desde o início do filme, ainda com Vargas.

Antes do depoimento de Muricy, o texto faz uma breve apresentação da vida de Goulart, fala do seu nascimento e juventude, e uma síntese de sua vida política até o Ministério do Trabalho. Jango é apresentado como o “sangue novo na política brasileira”; o grande mediador de conflitos que Vargas precisava: “em 1954, quando Getúlio precisou trocar os acenos por compromissos com as classes trabalhadoras, Jango saiu da sombra, convocado para o Ministério do Trabalho”, afirma o narrador, que ainda lembra o caráter progressista de Goulart – “Para comemorar o 1º de Maio, preparou um presente justo para os trabalhadores”. A narração marca a intenção do autor ao afirmar que o aumento seria um “presente justo”. Assim, poderíamos inferir que ações contrárias a atitude “justa” de Goulart seriam ações injustas. Logo em seguida, após a seqüência do aumento do salário mínimo, composta apenas por imagens de arquivo, entra o depoimento de Muricy.

O Brasil e o Exército há muito tempo vinham acompanhando a luta ideológica. E essa luta ideológica tomou um impulso muito grande quando o Sr. João Goulart foi Ministro do Trabalho de Getúlio. Ele, cercado por elementos de esquerda no seu Ministério, começou a tomar medidas que preocuparam os chefes militares. E os coronéis, acompanhando o quadro brasileiro, resolveram dar um alerta aos seus chefes militares, generais, e escreveram um manifesto com a finalidade de mostrar essa preocupação e o caminho que o Brasil estava seguindo para sua esquerdização. Esta a finalidade do manifesto. Este manifesto foi escrito por um conjunto de militares na Escola Superior de Guerra e no Estado Maior do Exército. O redator foi o general Golbery. O homem que mais articulou foi o então General Ademar de Queirós (Depoimento de Muricy em *Jango*).

Após o depoimento do general, é apresentada a seqüência da “campanha contra Getúlio”. As imagens, que acompanham a narração, apresentam o atentado da Rua Tonelero através das fotos de Carlos Lacerda ferido e do major Rubens Vaz morto, ato que “facilitou a conspiração contra o governo”. E a narração encerra: “O desfecho dramático da crise, com o suicídio do Presidente, tirou dos conspiradores o sabor da vitória”.

A partir da construção narrativa do documentário, entre esses dois eventos sintetizados através das seqüências do aumento do salário mínimo e a da campanha contra Vargas, levando-se em consideração o anunciado pelo narrador, Muricy se enquadra tanto na categoria do não-justo, como na de conspirador.

No segundo depoimento do general Muricy no filme (Quadro 1, depoimento n.º 5), o militar fica entre as imagens da renúncia de Jânio Quadros e o depoimento de Leonel Brizola, e, posteriormente, de Aldo Arantes. Pela montagem, dois personagens que tiveram um histórico de conflitos políticos são colocados lado a lado. Essa relação conflituosa pode ser sintetizada abaixo:

Em campanha política pelo Nordeste, em maio de 1963, o ex-governador gaúcho pronunciou um discurso com severas críticas às forças armadas e, particularmente, ao general Muricy, a quem chamou de “gorila” e golpista. Referiu-se também à sua participação na crise que se seguiu à renúncia de Jânio Quadros, afirmando que “fugira de Porto Alegre para não ser preso” (ABREU, 2010).

Antes do segundo depoimento de Muricy são apresentadas duas seqüências: o discurso de Jango na China; em seguida, imagens que remetem à renúncia de Jânio Quadros. Sobre o evento, o narrador enfatiza: “Com o vice-Presidente no exterior, o Presidente da Câmara Ranieri Mazzilli, assumiu interinamente a chefia do governo. Os ministros militares tentaram impedir o retorno e a posse de Jango”. Logo em seguida o general Muricy volta a falar novamente associado a uma “ação conspiratória”.

Durante o governo Jânio Quadros foi adotada uma política externa independente. A partir dessa orientação, o país colocou-se contra as ações norte-americanas em Cuba e aproximou-se do leste europeu. Goulart viajou atendendo a um convite do governo chinês, visitou algumas cidades e foi recebido pessoalmente por Mao Tsé-Tung. A narração constrói a imagem de um político progressista e pioneiro: “Para Jango, a amizade entre os povos superava as fronteiras ideológicas. A visita reconhecia o direito do povo chinês à sua autodeterminação”, afirma o narrador. Coerente com a política independente, Jango faz um pronunciamento ao povo chinês: “[...] Viva a amizade cada vez mais estreita entre a China Popular e os Estados Unidos do Brasil. Viva a amizade dos povos asiáticos, africanos e latino-americanos”. A calorosa ovação é interrompida pelas imagens da renúncia de Jânio Quadros. Ainda fora do território nacional, João Goulart teve sua posse impedida pelos ministros militares.

Na seqüência seguinte ao segundo depoimento de Muricy, Leonel Brizola (Quadro 1, depoimento n.º 6) faz considerações sobre o impedimento imposto à Goulart. Em 1961,

quando era governador do Rio Grande do Sul, Brizola liderou o movimento pela posse do vice-presidente. Também na seqüência, o ex-presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE) fala da mobilização estudantil que, junto com o Rio Grande do Sul, realizou um processo de mobilização popular de resistência ao golpe contra Jango.

O terceiro depoimento (Quadro 1, depoimento n.º 13) é inserido entre as expectativas de transformações sociais dos trabalhadores rurais e a tradição de intervenção militar. Esse contraste é evidenciado pelo choque de planos. A imagem do “trem de esperança” abarrotado de trabalhadores do campo representava a utopia das reformas. A mudança social viria através da terra e do trabalho. Por isso Goulart era considerado “fomentador de greves, articulador de luta de classes, inimigo do capitalismo”. As mudanças dependiam do apoio dos quartéis. Residia aí um problema, conforme esclarece a narração:

João Goulart acabaria cometendo um erro fatal. Como tantos outros governantes progressistas da América Latina, pagou pela ingenuidade de tentar resolver a questão militar na mesa de almoço. A conspiração contra Goulart já estava adiantada. Os telegramas confirmam que o próprio Ministro da Guerra de Jango, General Amaury Kruehl, integrava o grupo de militares que articulavam os planos para o golpe de estado. Reunidos em palácio, eles teriam jurado uma vez mais fidelidade e respeito à Constituição (Narração em *Jango*).

Pelo texto do documentário, podemos ver que o golpe foi apenas adiado. O general Muricy em depoimento também sugere esse entendimento.

O desejo dos chefes militares era exatamente de que Jango fosse ao fim do governo. Porque nós só pretendíamos estrear numa ação armada em último caso. Nos preparávamos, sim, para ficar em condições de enfrentar qualquer ação do governo. Quando porém, em fins de 63, tivemos notícias de que o governo estava preparando um golpe – e esta notícia foi confirmada (Depoimento de Muricy em *Jango*).

O general Muricy é associado, ao longo do documentário, a eventos traumáticos para a sociedade brasileira como a demissão de Goulart do Ministério do Trabalho, o Manifesto dos Coronéis, o suicídio de Vargas após a tentativa de golpe, a renúncia de Jânio Quadros e o impedimento de posse de João Goulart, a mobilização contra o comício da Central do Brasil e o golpe militar. Adicionado a isso tudo, devemos levar em consideração o momento em que o documentário foi lançado. Em 1984, quem poderia se identificar com a versão militar personificada nos depoimentos do general Antonio Carlos Muricy?

No depoimento sobre o comício da Central do Brasil, Muricy (Quadro 1, depoimento n.º 17) faz questão de ressaltar a necessidade de realização do evento, apesar de ter sido uma “bofetada no exército” e uma afronta a “ordem democrática”. A execução do comício era

necessária, pois com ela “a revolta no exército aumentaria, contra um governo que estava querendo desestabilizar a democracia no Brasil” (Depoimento de Muricy em *Jango*).

A última participação de Muricy (Quadro 1, depoimento n.º 22) foi para comentar sobre o golpe – “uma vitória certa”, segundo o general.

ORDEM	DEPOENTE	ASSUNTO DO DEPOIMENTO
1	Afonso Arinos	A renúncia de Jânio Quadros
2	Raul Ryff	A recepção da notícia Goulart
3	Antonio Carlos Muricy	O Manifesto dos Coronéis
4	Afonso Arinos	As contradições de Jânio Quadros
5	Antonio Carlos Muricy	A posse de Goulart em 1961
6	Leonel Brizola	A garantia de posse à Goulart
7	Aldo Arantes	A greve nacional dos estudantes
8	Gregório Bezerra	As Ligas Camponesas
9	Francisco Julião	A mobilização camponesa
10	Aldo Arantes	A ação contra os estudantes
11	Raul Ryff	A visita do padre norte-americano
12	Maria Vitória Benevides	Ação Direita Parlamentar
13	Antonio Carlos Muricy	A ação militar
14	Francisco Teixeira	A neutralidade Militar
15	Celso Furtado	O Plano Trienal
16	Bocayuva Cunha	O estado de sítio
17	Antonio Carlos Muricy	O Comício da Central do Brasil
18	Raul Ryff	O Comício da Central do Brasil
19	Leonel Brizola	A resistência do RS
20	Magalhães Pinto	A preparação para a reação
21	Afonso Arinos	O papel de Magalhães Pinto
22	Antonio Carlos Muricy	A possibilidade de luta
23	Francisco Teixeira	A possibilidade de resistência
24	Marcos Sá Correa	A Operação <i>Brother Sam</i>
25	Leonel Brizola	O golpe dentro do golpe – 1968
26	Magalhães Pinto	O movimento de Minas Gerais
27	Frei Beto	O papel da Igreja Católica
28	Denize Goulart	O sonho do pai

Quadro 1 – Relação dos depoimentos ordenados pelo aparecimento no documentário.
Fonte: *Jango* (1984).

Os depoimentos do general Antonio Carlos Muricy são inseridos entre imagens de arquivo e narração desqualificadoras e entre outros depoimentos, como o caso de Raul Ryff, Francisco Teixeira e Leonel Brizola. No processo, a montagem cinematográfica é fundamental para criar recortes, sempre associados a uma imagem caricata.

O documentário trabalha com uma simplificação, onde o espaço da direita e da reação contra o governo João Goulart é condensado na figura do general Muricy. Tandler constrói um discurso polarizado e simplificador entre a direita e a esquerda – bem *versus* mal.

DEPOENTE	BREVES DADOS BIOGRÁFICOS
Afonso Arinos	Político udenista partidário do golpe que depôs Goulart e um dos fundadores da ARENA
Aldo Arantes	Líder estudantil, ex-presidente da UNE (1961-1962)
Antonio Carlos Muricy	Militar ligado a ESG, integrante do grupo de militares que derrubou Goulart
Bocayuva Cunha	Líder do PTB no Congresso durante o governo João Goulart
Celso Furtado	Economista, Ministro do Planejamento do governo João Goulart e um dos idealizadores do Plano de Metas
Denize Goulart	Filha de Jango e produtora do documentário
Francisco Julião	Político, fundador das Ligas Camponesas
Francisco Teixeira	Militar cassado em 1964
Frei Beto	Frei dominicano, ligado a movimentos sociais
Gregório Bezerra	Político, ligado a ALN e ao PCB
Leonel Brizola	Político, ex-governador do Rio Grande do Sul (1959-1963) e deputado pela Guanabara (1963-1967), liderou o movimento pela posse de Goulart em 1961 e contra o golpe em 1964
Magalhães Pinto	Político, ex-governador de Minas, liderou o golpe contra João Goulart em 1964
Marcos Sá Correa	Jornalista
Maria Vitória Benevides	Socióloga
Raul Ryff	Jornalista, ex-secretário de imprensa do governo João Goulart

Quadro 2 – Dados biográficos dos depoentes.

Fonte: *Jango* (1984).

Ao usar o discurso polarizado, o cineasta faz um julgamento da natureza moral e ética. O espectador fica do lado do “bem”, porque o filme tem uma série de estratégias que orientam para isso. Nessa construção é fundamental o uso da emoção, principalmente através da trilha sonora, adequada para este tipo de construção.

3.3 A música: entre o lamento e a empatia

A trilha musical é um elemento marcante no documentário, responsável por grande parte da carga emocional que o filme carrega. As músicas compostas por Wagner Tiso e Milton Nascimento aparecem em momentos cruciais do filme, exacerbando emoções, através de temas que estão organicamente relacionados a narrativa. Diferente de sons ou ruídos que se relacionam ao que vemos, a música aparece sobre as imagens, sem estar em lugar algum.

Sobre a relação música/imagem, Fernando Costa explica:

Suas ligações com as imagens são tão íntimas que o espectador se esquece de pensar sobre sua localização espacial. [...] além de invisível na tela, a música no cinema convencional atua de modo a ser *inaudível conscientemente* para o espectador. [...] subordinada às imagens sempre, a música na maior parte do tempo funciona como uma base que o espectador não ouve por si mesma, mas a percebe de forma difusa no amálgama que compõe a ação na tela. [...] A música, em grande parte das vezes, entra e sai justamente de modo a não causar impactos desconcertantes, contribuindo para a noção de continuidade [...] (COSTA, 2008, p. 16. Grifos do autor).

A música é elemento primordial para a construção de sentidos. Em determinadas seqüências é apresentada de forma tensa, e em outros, suave, com uma melodia que leva à nostalgia e ao lamento. A trilha ajuda a construir empatia pelo biografado.



- 11 -

Figura 11 – Wagner Tiso, Silvio Tendler e Milton Nascimento. Os músicos são responsáveis pela trilha sonora. Fonte: Fotograma de *Jango* (1984), conteúdo extra do DVD.

Embora o filme conte com Milton Nascimento e Caetano Veloso, a participação do compositor mineiro Wagner Tiso foi fundamental. Inicialmente a idéia era trabalhar apenas com Milton Nascimento, o nome de Wagner Tiso não foi pensado imediatamente, lembra o cineasta em entrevista (2011b):

Essa parceria foi essas coisas malucas que a gente faz da vida. Eu morava na Tijuca, na Aldeia Campista, tinha um fusquinha e dava aula na PUC. Era uma viagem longa. Aí um dia estava indo dar aula na faculdade, era o dia da posse do Brizola. E fui ouvindo a posse do Brizola pelo rádio, com aquela narração toda. E aí de repente entrou o intervalo musical e o Milton Nascimento cantando aqueles *la-laia-laia-laia* dele. Aí eu disse: “Esse cara bem que podia cantar no Jango”. Aquele sonho maluco. É como você chegar agora e dizer que vai chamar o Paul McCartney para cantar. O Milton Nascimento era completamente distante para mim. Aí eu fiquei com aquilo na cabeça. Eu nessa época freqüentava muito o Baixo Gávea. Eu dava aula na PUC à noite e o *point* da cidade era o Baixo Gávea. E quem freqüentava a noite por ali muito era o Wagner Tiso. E um dia a *Isto É* resolveu fazer uma matéria sobre o Baixo Gávea. Estávamos eu e o Wagner Tiso em mesas separadas. Não nos conhecíamos e a matéria resolveu botar nós dois. Me fotografou, fotografou ele e nós fomos companheiros de Baixo Gávea. Tinha uma menina que trabalhava comigo que era amiga da mulher do Wagner Tiso. Aí ela viu isso tudo, e eu falei para ela: “Bem que eu queria ver o Milton cantando nesse filme”. Ela falou: “vou falar com a Gisele que é mulher do Wagner

que eles se conhecem”. Aí ela falou com a Gisele, mulher do Wagner Tiso; a Gisele fez a ponte com o Milton na hora. Em nenhum momento a gente pensou ou falou em Wagner Tiso. Ela fez a ponte, apresentou o Milton, que foi na moviola e viu o filme. Adorou e topou botar a música na hora e fez a trilha. Só que estava com muito pouca grana. Então o Milton gravou três músicas. Ele gravou a abertura e o fechamento do filme e gravou umas duas músicas mais para colocar lá no miolo. O filme tem duas horas, faltava uma hora e meia de música. E aí ele falou: “Por que a gente não chama o Wagner”. Aí a gente falou com o Wagner, que topou fazer por pouquíssima grana. E aí o Wagner fez uma puta trilha e fez o *Coração de estudante*. O *Coração de estudante* não tinha letra. Colocamos no filme. Eles eram amigos, aí um dia o Milton perguntou o que o Wagner tinha feito para o filme. O Wagner mostrou. O Milton olhou e falou: “Vou lettrar essa música aqui”. Escreveu *Coração de estudante*, virou *hit*. Quando eu lancei o filme a música virou a música das Diretas.

Nascido em 1945, Tiso é um importante compositor brasileiro, com contribuições expressivas no cinema. A canção *Coração de estudante*, parte da trilha sonora do documentário, e letrada posteriormente por Milton Nascimento, pode ser considerada um hino não oficial da luta pela abertura política e pelas eleições diretas na primeira metade da década de 1980. Posteriormente serviu de réquiem para Tancredo Neves (1910-1985). A trilha composta por Tiso pode ser entendida como um segundo narrador, funcionando de forma paralela ao texto de Maurício Dias. O próprio músico faz um comentário sobre a carga política e emocional da música:

A música tem uma conotação política muito forte, pois foi feita para o filme *Jango*, que também tem cenas fortes como o enterro de Getúlio Vargas e o de João Goulart. Ela foi feita para ser tocada exatamente em momentos de comoção que marcaram a vida nacional (Wagner Tiso *apud* SONS..., 1985, p. 109).

Sobre o processo criativo, Wagner Tiso comenta:

Eram três ou quatro músicos... Dois... Três ou quatro músicos e o resultado encaixou perfeitamente e alguma coisa eu fiz com teclado mesmo, imitando um som de orquestra, naquelas cenas mais pesadas... Eu achei o resultado, naquela época, muito legal. Olha eu gosto muito da música que foi tocada no comício da Central, chamava *Tema do comício da Central do Brasil*, que depois o Milton colocou letra e ficou chamando *Caso de amor*. A outra, o *Tema de Jango* se tornou *Coração de estudante* (TISO, 2007).

Os temas musicais acompanham João Goulart em seus momentos mais dramáticos no documentário, com melodias que transitam entre a tristeza e a esperança, e são marcantes em momentos como o comício da Central do Brasil, o exílio político e a morte de Goulart. O *Tema de Jango* (*Coração de estudante*), por exemplo, é uma combinação de saxofone

soprano, piano e contrabaixo. Como mencionado anteriormente, o letramento da música ocorreu após o lançamento do filme. Milton Nascimento inspirou-se nas imagens da morte do estudante Edson Luís, em 1968, e a canção acabou se tornando um hino de fé e esperança (SEVERIANO, 1998, p. 304-305).

A produção musical de Wagner Tiso no cinema é significativa, mais de vinte produções, entre filmes, novelas e séries de televisão. Tiso pode ser considerado um dos “mais completos e realizado de sua geração e a forma como racionaliza e compõe suas trilhas, sempre orquestrais, sempre incidentais, sempre afinadas com enredos, climas e personagens, sem apelar para o recurso fácil das canções fora de contexto” (MÁXIMO, 2003, p. 153).

Das obras de Silvio Tendler, *Jango* (1984) talvez seja o filme onde a música é melhor aproveitada, funcionando em sintonia com os demais elementos do documentário, diferentemente do que ocorre em *Os anos JK* (1980), por exemplo. Márcia Brookey comenta essa disparidade:

A trilha sonora do filme, diferentemente da diversidade de elementos sonoros de *Os anos JK*, apresenta uma organicidade narrativa que é reflexo da construção de vozes do filme. Uma única trilha sonora que varia entre as tensões do lamento de Milton Nascimento e do saxofone nos momentos de rememoração e olhar a Jango, difere do primeiro filme. Entre tensão racional e distensão emotiva, a trilha narra a maneira como o coração sentiu cada fragmento do filme, cada rememoração e cada escritura dos autores, e segura a narrativa. Como se a trilha estivesse sendo imposta de fora enquanto Tendler e Dias (e Wagner Tiso e Milton Nascimento) reescrevem a história a partir de fragmentos de arquivo, a trilha revela uma narração paralela ao texto, uma narração outra. A primeira concilia e emudece. A segunda não expõe a emoção. Ela se acrescenta às duras críticas e ao texto, por isso, variando entre os compassos tensos e a fluidez esperançosa (BROOKEY, 2010, p. 104).

Ao longo do filme podemos identificar algumas canções e música incidentais. Destacam-se *Menino*, cantada por Milton Nascimento, *Trem mineiro*, de Wagner Tiso e *Enquanto seu lobo não vem*, interpretada por Caetano Veloso. O filme também possui temas musicais que estabelecem uma relação íntima com as imagens e com a narração, todas compostas por Wagner Tiso ou Milton Nascimento.

MÚSICA	ARTISTA/INTÉRPRETE
<i>Enquanto seu lobo não vem</i>	Caetano Veloso
<i>Menino</i>	Milton Nascimento
Tema de abertura	
Tema de “Che” Guevara	
Versão de San Vicente	
Tema final	
Enterro de Getúlio Vargas	Wagner Tiso
Samba de Brasília	
Jango na América	
Valsa da Central (<i>Caso de amor</i>)	
Tema do golpe/Tema de Jango (<i>Coração de estudante</i>)	
Arranjo baseado em <i>Noites de Moscou</i>	
Arranjo baseado na trilha do filme <i>Encouraçado Potemkin</i>	

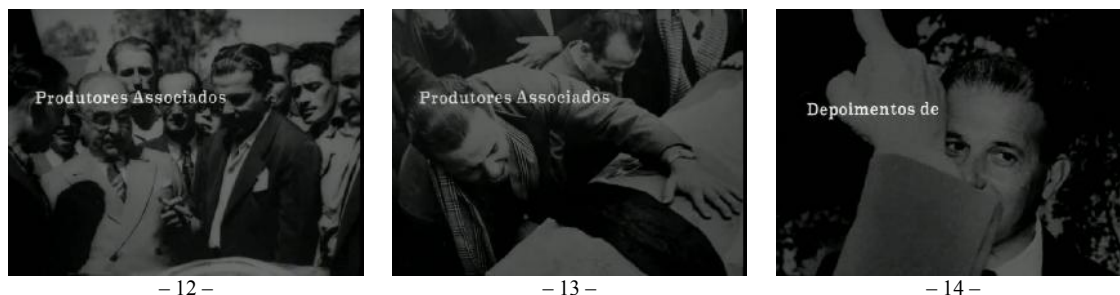
Quadro 3 – Relação das músicas do documentário. Os temas músicas Valsa da Central e Tema de Jango foram letradas posteriormente por Milton Nascimento e chamadas, respectivamente, de *Caso de amor* e *Coração de estudante*.
Fonte: *Jango* (1984).

A primeira seqüência onde a trilha musical está presente é no momento da apresentação dos créditos do filme, que podem ser vistos como uma síntese dos principais acontecimentos da trajetória de Goulart que serão apresentados ao longo do documentário.

3.4 A seqüência-síntese

Os créditos podem ser entendidos como uma síntese dos eventos mais marcantes da trajetória de João Goulart que serão narrados ao longo do documentário. Estão presentes nesta breve composição, montada apenas por fotografias, episódios da sua juventude, do início da sua vida política, da sua aproximação com Getúlio Vargas, das suas relações e conquistas políticas, eventos familiares, o comício da Central do Brasil, o golpe, e o exílio político. Toda essa seqüência-síntese é embalada por uma música melancólica, cantarolada por Milton Nascimento.

A seqüência tem início com uma imagem de João Goulart coberto de confetes, imagem que podemos associar a um momento de vitória. Também de início é indicada a proximidade de Jango e Vargas, na vida e após a morte (Figuras 12-13). Goulart aparece em foto ao lado do amigo e debruçado em cima do seu caixão, após o suicídio. São apresentadas fotografias de Goulart com a esposa, ao lado de JK, na União Soviética, ao lado do primeiro ministro Tancredo Neves, em comício na Central do Brasil e em segundo plano atrás de um punho em riste de um militar (Figura 14).



Figuras 12-14 – João Goulart, o legatário de Vargas: no início de carreira política, com Getúlio Vargas e no seu enterro – referências que irão reaparecer ao longo do documentário. A última imagem da seqüência apresenta Goulart e as “forças ocultas”.

Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

Na seqüência-síntese, as imagens têm sua carga emocional aumentada pela trilha musical que impõe um ritmo nostálgico. A primeira e a última imagem de Goulart chamam a atenção pela sua força. A primeira mostra Goulart ainda jovem, coberto de confetes. A fotografia traduz confiança e apresenta o político em início de vida política. A última fotografia da seqüência mostra o ex-presidente já em exílio. Sentado, a imagem fecha com um *close* de seu rosto; Goulart apresenta um semblante pesado e um olhar perdido, talvez cansado pelo tempo e pelo exílio político (Figuras 15-16).



Figuras 15-16 – As duas faces de Goulart: o começo e o fim.
Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

3.5 A herança política

Após o prólogo e a seqüência síntese de abertura, são apresentadas imagens coloridas, diferente das seqüências em preto e branco e riscadas que tomam conta da narrativa do documentário. Dessa forma somos apresentados a São Borja, “berço e túmulo de dois presidentes”, afirma o locutor. Com tomadas aéreas da pradaria e ao redor da estância, somos convidados a entrar na residência de João Goulart, transformada em lugar de memória. Encontramos vestígios de sua vida dispersos entre os vários objetos e fotografias. São as “lembranças da sua vida pública, iniciada pelas mãos de Vargas. Os dezessete anos que

separam a sua estréia como Deputado em 47 de sua deposição como Presidente em 64, só amadureceram o sentimento nacionalista e o compromisso com a justiça social, razões trágicas no destino comum desses dois presidentes” – a locução em *off* nos lembra mais uma vez a relação entre Getúlio e Goulart.

[...] vale observar a preocupação em retornar ao suicídio de Vargas logo após o prólogo, no qual se delineiam os elementos do conflito que se desenvolve nos anos seguintes. Do ponto de vista da história, o retorno não é ingênuo, já que Jango trazia este legado e em seu entorno se digladiaram as forças presentes no conflito que levou ao suicídio de Vargas. Dentro da estrutura do filme, trazer Vargas mostra a preocupação em apontar as raízes históricas de tudo que o espectador assistirá. Deste modo, o filme destaca os embriões do Golpe de 64 desde 1935, apresentando o Golpe militar menos como repente de terror que como o triunfo de um antigo desejo intervencionista e golpista atrelado às crises da república. A face repressiva do Exército fica exposta. Este olhar apresenta uma característica fundamental em sua obra: o desejo de narrar a história de forma clara e complexa em seus emaranhados de forças, trazendo ao filme os conflitos e seus desenvolvimentos no tempo, fugindo de uma redução superficial, e apresentando a história como processo de disputas (BROOKEY, 2010, p. 93).

Em 1945, devido à deposição e exílio político, Getúlio Vargas se estabeleceu em São Borja. Embora Vargas já fosse próximo do coronel Vicente, pai de Goulart, foi nesse momento que Jango se aproximou do ex-presidente e da política.

Foi, portanto, em circunstâncias políticas e emocionais bem específicas, que os contatos entre Vargas e João Goulart se construíram. As visitas ao ex-presidente foram se tornando freqüentes. [...] A figura de Vargas certamente causava admiração e respeito, produzindo em Jango sincera dedicação (GOMES; FERREIRA, 2007, p. 17)

No documentário, ao entrar em um dos quartos da antiga casa de Goulart, as imagens captadas por Tandler perdem a cor como uma forma de se aproximar das imagens antigas e marcadas pelo tempo. Em seguida, Tandler, por meio da associação da locução em *off*, da música e das imagens de arquivo, reforça mais uma vez o vínculo entre os dois ex-presidentes de São Borja. As imagens do funeral de Getúlio Vargas são carregadas de emoção pela música composta por Tiso. O saxofone “chora” pela morte do ex-presidente. Nesse momento a música silencia a voz de José Wilker, que só retorna para evidenciar a conspiração: “Ao disparar um tiro contra o peito na manhã de 24 de agosto de 1954, Getúlio Vargas acabou com a própria vida e também com os planos dos adversários que buscavam o caminho do poder, na trilha aberta para um golpe de estado”. São as mesmas “forças” que atuaram contra Jango. Tandler reforça as raízes da conspiração que será efetivada em 1964.

As imagens apresentam a comoção popular que segue Vargas. A música conduz novamente a seqüência. A locução em *off* retorna apenas para lembrar da carta-testamento e da herança política: “Ao embarcar para Porto Alegre para o enterro do amigo, Jango levava consigo a carta-testamento e a herança política de Getúlio Vargas”.

Terminada a seqüência, o filme se preocupa em apresentar a trajetória de Goulart de forma linear, obedecendo a cronologia dos eventos.

Quando a obra usa uma narrativa linear, na qual os encadeamentos da montagem são normalizados e o desenvolvimento da história se produz de maneira aparentemente independente, deixando os fatos falarem por si num desenrolar homogêneo do tempo, o peso de uma concepção historiográfica implícita exerce uma pressão tão constrangedora que chega a ser apresentada como um evidência. Este tipo de História, evidentemente, nunca é inocente, embora se possa dizer que ele é inocentemente ideológico ao reafirmar a “realidade dos fatos” que apresenta, mesmo se justamente ele a transforma (LAGNY, 2000, p.23).

A partir daí podemos separar o filme em quatro grandes blocos: *a escalada política*, bloco que termina com o suicídio de Vargas; *a vice-presidência*, compreendendo o período JK e Jânio Quadros (a era da vassoura); *a presidência*, bloco que Tandler apresenta com paixão, destacando as forças conspiratórias que levaram ao golpe. O último bloco narrativo, *exílio e a barbárie pós-64*, apresenta a morte de Goulart durante o exílio político. O documentário termina com um breve epílogo.

3.6 A escalada política

O filme constrói o personagem a partir de uma visão romântica. A locução em *off* ajuda a criar parte dessa visão ao evidenciar a “convivência espontânea com os peões da fazenda”, por exemplo. Essa questão também é analisada por Bernardet e Ramos (1988, p. 44).

O objetivo maior do filme *Jango* é mostrar que a questão social deve merecer maior atenção. João Goulart foi escolhido para ser o personagem central porque esteve preocupado com os trabalhadores. Aliás, de acordo com o filme, isto poderia ser observado desde a infância. O locutor (voz em OFF) nos informa que o presidente desde pequeno conviveu espontaneamente com os peões da fazenda. O filme pinta um retrato de Jango como um homem progressista e nacionalista, dando especial atenção à política externa de seu governo: visita à URSS, visita à China de Mao TSE Tung, ruptura com o alinhamento automático com os EUA, reconhecendo o novo governo cubano, etc.

Na sua *escalada política* foi fundamental a aproximação com Getúlio Vargas – “Em 1945, quando Getúlio precisou trocar os acenos por compromissos com as classes trabalhadoras, Jango saiu da sombra, convocado para o Ministério do Trabalho”, afirma o narrador. Contrastando com políticos remanescentes da República Velha e da Revolução de 30, Goulart “representou o desejo de Vargas de injetar sangue novo na política brasileira” (narração em *Jango*).

Ainda em 1945, Goulart voltou-se para a política, participando da campanha que elegeu Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) Presidente da República. Aconselhado por Vargas, ingressou no PTB. Em 1947 foi eleito Deputado Estadual. Posteriormente participou da campanha de Vargas para presidente. Nas eleições de 1950 foi eleito Deputado Federal no mesmo pleito que levou Vargas novamente à presidência da República (1951-1954). Licenciado do mandato assumiu a Secretaria de Interior e Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. Em 1952 foi indicado à presidência do PTB. Posteriormente foi convocado para assumir o Ministério do Trabalho. Sobre essa relação, Ângela de Castro Gomes (2006, p. 35) explica:

[...] esse é um momento considerado muito especial para a história do PTB, do getulismo, do trabalhismo e de Jango, pois seria aquele em que se daria partida ao processo de transmissão do carisma de Vargas. Isto é, o próprio Getúlio, em vida, iniciava o que se chama de rotinização do carisma, escolhendo João Goulart como seu maior e melhor herdeiro político.

Como Ministro do Trabalho foram oito meses, de 17 de junho de 1953 a 22 de fevereiro de 1954. Durante sua gestão adotou várias medidas que beneficiaram os trabalhadores: suspensão da intervenção do ministério nos sindicatos, a fiscalização para o cumprimento das leis trabalhistas, participação dos trabalhadores na administração do sistema previdenciário etc. Jango negociou conflitos e pactuou acordos e compromissos, aproximando-se de sindicatos e da esquerda ao apoiar as reivindicações operárias. Goulart incentivou os trabalhadores a participarem da vida política. O período no ministério foi fundamental para a construção de sua imagem, conforme identifica Ângela de Castro Gomes (2006, p. 32-33):

[a experiência ministerial de Jango foi] a base de apoio do processo de produção de imagens desse político para ele mesmo, para seus contemporâneos e para as construções históricas e memorialistas que o tomam como figura central. Portanto, é importante destacar que essa imagem está profundamente marcada pela adesão a valores considerados, no mínimo, muito inovadores e polêmicos. Ou seja, dependendo de quem esteja avaliando, ela pode ser conotada como altamente positiva ou perigosamente negativa. Uma imagem partida, como a dos políticos em geral (que sempre têm opositores), mas que, nesse exemplo específico, ganha força especial,

sobretudo após os acontecimentos de 1964, como o regime militar e o exílio de Jango.

Goulart assumiu o Ministério do Trabalho em um contexto de reforma ministerial e de problemas econômicos e sociais, como o aumento do custo de vida, a perda do valor do salário mínimo, a retomada das ações sindicais e a ampliação do número de greves. Ou seja, era um momento de relativo desprestígio político do governo Vargas. Jango, dessa forma, foi o mediador entre os sindicatos e governo, reatando o diálogo com o movimento sindical a partir do prestígio que tinha entre os trabalhadores.

O apoio às lideranças sindicais gerou reações e suspeitas de alguns grupos como empresários, políticos e militares de oposição. Ângela de Castro Gomes (2006, p. 50-51) afirma que a ação de Jango foi “[...] freqüentemente vista e denunciada, não como uma forma de esvaziar conflitos, mas como uma maneira de estimulá-lo e mesmo de ‘pregar a luta de classes’”. À sua figura normalmente eram associadas idéias como “agitador”, “estimulador de greves”, “demagogo” e “comunista”. No processo de difamação, o jornal *Tribuna da Imprensa* foi o principal algoz. Carlos Lacerda acusava Goulart de tentar implantar uma república sindicalista no país (FERREIRA, 2007, 515). A situação piorou no início de 1954, com a proposta de aumento de 100% do salário mínimo, numa tentativa de contornar a depreciação de seu valor e a elevação do custo de vida. Como consequência, houve o descontentamento da direita, ataques da imprensa e a revolta dos militares que se expuseram através do Manifesto dos Coronéis. Com a proposta de aumento do salário, a conspiração contra o governo foi acelerada.

O chamado Manifesto dos Coronéis, com a assinatura de 82 oficiais, explicitou o descontentamento dos militares com o tratamento que vinham recebendo do governo e afirmou a impossibilidade de um trabalhador ganhar o mesmo "salário" de um segundo-tenente do Exército. Se o aumento do salário mínimo podia quebrar o país, ele, com certeza, iria esvaziar o Exército de recrutas e de dignidade. Certamente não por casualidade, o Manifesto dos Coronéis foi divulgado quase no mesmo dia em que é oficializada a proposta de aumento do salário mínimo. Assim, em 22 de fevereiro de 1954, um dia que deve ter sido mais quente que o habitual, dois ministros acabaram deixando a pasta: Jango, o do Trabalho, e o da Guerra, o general Espírito Santo Cardoso, substituído pelo general Zenóbio da Costa (GOMES, 2006, p. 52).

Com o objetivo de preservar o governo, após acordo com Vargas, em fevereiro de 1954 João Goulart enviou seu pedido de demissão. Mesmo com o ministro fora da pasta, em primeiro de maio o presidente anunciou o novo salário mínimo.

O cineasta apresenta essa experiência de forma “exemplar”. O primeiro de maio de 1954 foi marcante, positiva e negativamente. Ao propor um “presente justo para os trabalhadores” – um aumento de 100% no salário mínimo – Jango “acendeu o rastilho de uma crise militar”. Jango deixou o ministério, mas o aumento foi concedido por Getúlio. A versão militar/direita no documentário é apresentada pelo general Muricy, um dos signatários do Manifesto dos Coronéis, documento que, segundo o próprio general, tinha como objetivo “mostrar [a] preocupação e o caminho que o Brasil estava seguindo para sua esquerdização”. Segundo o militar, o exército há muito tempo já acompanhava a “luta ideológica”, que “tomou um impulso muito grande quando o Sr. João Goulart foi o Ministro do Trabalho de Getúlio. Ele, cercado por elementos de esquerda [...] começou a tomar medidas que preocuparam os chefes militares” (Depoimento de Muricy em *Jango*).

Após a fala de Muricy, Silvio Tendler apresenta mais uma vez a morte de Vargas. A “Campanha contra Getúlio” foi facilitada pelo atentado na Rua Tonelero, impetrado pelo chefe da guarda pessoal de Vargas, Gregório Fortunato. A locução enfatiza a conspiração, que foi adiada com o suicídio de Vargas.

3.7 A vice-presidência: os anos JK e a era da Vassoura

À Juscelino Kubitschek Silvio Tendler não dá muito espaço no documentário. Para isso reservou os 110 minutos de *Os anos JK*, documentário de 1980. Tendler apenas informa ao espectador que Jango foi o avalista de JK junto aos trabalhadores. Enquanto Kubitschek aplicava o Plano de Metas, Goulart garantia a estabilidade e com o apoio do PTB resguardava o salário e a liberdade do trabalhador. A experiência durante a gestão JK foi fundamental para Jango – “Aberto o caminho da pacificação, funcionam no Brasil as regras constitucionais. No exercício da Presidência, assumida durante as viagens de JK, Jango somou a prática da administração á sua experiência política” (narração em *Jango*).

Na gestão Juscelino Kubitschek (1956-1961), marcada pela política desenvolvimentista, Goulart manteve seu papel de mediador entre o governo e as lideranças sindicais, intermediando conflitos e negociando demandas (FERREIRA, 2007, p. 519), situação que favoreceu JK, pois:

[...] aliviava e preservava JK de um tipo de exposição muito ingrata, permitindo que ele pudesse se situar "acima" de conflitos de classe. E Jango fazia esse papel muito bem. Tinha experiência, gosto e talento, o que faz com que seu período de vice-presidente tenha sido dos melhores e mais bem sucedidos de sua carreira política (GOMES, 2010).

Conforme lembra Ângela de Castro Gomes (2010), o período de distensão política favoreceu “ganhos materiais e simbólicos para os trabalhadores”, e a afirmação dos sindicatos nas negociações, “com suas lideranças ganhando visibilidade e prestígio em função de uma conjuntura política e econômica favorável”. Progressivamente Jango fortalecia-se, agradando ao mesmo tempo em que gerava rivalidades entre opositores.

A visita à União Soviética recebeu uma atenção especial no documentário. Mais uma vez Jango é apresentado como um pioneiro, pois “é o primeiro dirigente latino-americano a furar a barreira ideológica armada pelo Ocidente em torno de Moscou” – afirma a locução em *off*. À Goulart é atribuído um papel importante na ampliação dos horizontes políticos. As imagens na União Soviética celebram o momento histórico de rompimento do alinhamento automático com os Estados Unidos – Goulart “projetou o país na vanguarda das nações não-alinhadas” (narração em *Jango*).

O cineasta, ao longo do filme, “liga os pontos”: a cada imagem de arquivo Tandler encontra uma relação com outras imagens. Todas levam de alguma forma ao momento *clímax* do documentário, o golpe militar. Nas imagens da visita de Goulart ao túmulo de Lênin, a locução em *off* infere: “A visita protocolar impressionou os chefes militares que, em 1961, tentaram impedir sua posse”. Além da associação com o impedimento da sua posse como presidente, após a renúncia de Jânio Quadros, uma relação também é criada com a revolta dos marinheiros no Rio de Janeiro, em 1964.

Ao visitar Leningrado, porto onde a história da Rússia feudal começou a naufragar, Jango foi conhecer o cruzador Aurora, de onde partiram os primeiros tiros da Revolução Bolchevique. Estas imagens voltariam à sua lembrança ao anistiar os marinheiros brasileiros que se rebelaram em 1964 (Narração em *Jango*).

Ao voltar a narrativa para o Brasil, as imagens de arquivo contam outra história: a de um “udenismo novo”, afirma o narrador. Jânio Quadros, recentemente convertido à UDN, aparece na mesma mesa que Carlos Lacerda, Magalhães Pinto e Afonso Arinos. Os últimos, juntamente com o general Muricy são os avalistas da versão militar/direita no documentário. Lacerda está presente apenas em entrevistas da época, em arquivo.

Tandler também faz uso de outros documentos da época, não se limitando às imagens de arquivo. Os candidatos à presidência e à vice-presidência das eleições de 1960 são apresentados pelas suas respectivas músicas de campanha. A marchinha composta por Maugeri Neto apresentava Jânio Quadros, reforçando a idéia de combate a corrupção, através da música *Varre, varre, vassourinha*.

Varre, varre, varre, varre vassourinha!
 Varre, varre a bandalheira!
 Que o povo já tá cansado
 De sofrer dessa maneira
 Jânio Quadros é a esperança desse povo abandonado!
 Jânio Quadros é a certeza de um Brasil, moralizado!
 Alerta, meu irmão!
 Vassoura, conterrâneo!
 Vamos vencer com Jânio!

Estão presentes também as imagens do Marechal Henrique Teixeira Lott, candidato acolhido pelo PTB e parte da esquerda devido ao seu papel na garantia de posse de JK e Jango, em 1955. A música apresenta o ritmo das eleições de 1960: “Espada de ouro / quem tem é o Marechal/ Lott, Lott você é o ideal / Porque da dobradinha PTB-PSD...”. A locução evidencia a aliança: “Os laços do nacionalismo militar com o trabalhismo incluíam um programa de governo com reforma agrária e o voto do analfabeto”. Certa nostalgia passa também pela marchinha da campanha de Goulart.

Na hora de votar,
 Eu vou jangar, eu vou jangar
 É Jango, é Jango, é o Jango Goulart.
 Pra vice-presidente,
 Nossa gente vai jangar
 É Jango, Jango, é o João Goulart

Somos também apresentados a Adhemar de Barros e Milton Campos, assim como a dobradinha Jan-Jan (Jânio e Jango). Tandler se despede de JK de forma fatalista. Com imagens de Brasília, a locução em *off* afirma: “JK partiu seguro de que voltaria”.

Goulart é novamente eleito vice-presidente, agora com Jânio na presidência. A gestão moralista de Jânio Quadros diferenciava-se de sua política externa. Estão presentes no documentário imagens do presidente Sukarno da Indonésia e fotos da condecoração de Ernesto “Che” Guevara. Como analisa Afonso Arinos em seu depoimento, Jânio Quadros “tinha uma espécie de contradição, entre a expansão da personalidade brasileira no meio internacional e a limitação de sua situação econômico-financeira. [...] precisava muito dos países com quem mantinha relações econômico-financeiras para a manutenção de sua estabilidade financeira interna”.

No desenrolar desta política internacional independente, Jango foi à China na tentativa de reabrir frentes de comércio. Em 25 de agosto de 1961, em Cingapura, Goulart recebeu a notícia de renúncia do presidente Jânio Quadros. Daniel Aarão Reis (2004, p. 31) identifica este momento como o “marco inicial” para a crise que levou à intervenção de 1964.

Nesse bloco narrativo voltamos para a seqüência do início do filme, fazendo de Goulart “novamente pioneiro”, como afirma a locução – “Na viagem à China ele repetiu o ritual de degelo com Moscou. Para Jango, a amizade entre os povos superava as fronteiras ideológicas. A visita a China reconhecia o direito do povo chinês à sua autodeterminação”. Esta é uma seqüência importante, pois nela escutamos voz do protagonista, rara no documentário.

Meus amigos chineses. Nestes poucos dias de convívio com o povo chinês, e com seus dirigentes, pude ver que esta não era a velha China, cheia de lendas e superstições que os povos ocidentais encaravam com um misto de vago temor e uma admiração reverencial pelo desconhecido. O vosso país dá-me a sensação de uma renovada juventude dentro de sim mesmo. Ao primeiro contato convosco, diante da recepção calorosa que nos proporcionastes, senti-me como se estivesse hospedado na casa de um bom e velho amigo. Viva a amizade cada vez mais estreita entre a China Popular e os Estados Unidos do Brasil. Viva a amizade dos povos asiáticos, africanos e latino-americanos (Discurso de João Goulart na China, em *Jango*).

No Brasil, somos novamente apresentados aos eventos do dia 25 de agosto de 1961, dia da renúncia de Jânio Quadros. A música marca o suspense. A locução aponta novamente a conspiração: “Com o vice-presidente no exterior, o Presidente da Câmara Ranieri Mazzilli, assumiu interinamente a chefia do governo. Os ministros militares tentaram impedir o retorno e a posse de Jango”.

O historiador Jorge Ferreira afirma que a resistência contra o rompimento da legalidade foi grande: partidos políticos, União Nacional dos Estudantes, Ordem dos Advogados do Brasil, imprensa, segmentos das Forças Armadas etc. No Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, cunhado de Goulart, organizou uma grande mobilização democrática apoiando a posse do vice-presidente (FERREIRA, 2007, p. 520-521).

No Rio Grande do Sul, o comandante do III Exército – general Machado Lopes – declarou seu apoio à posse de Goulart, abrindo o que se chamou de batalha da legalidade. A figura principal do movimento foi o governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, cunhando de Jango. Brizola contribuiu para a organização do esquema militar em torno de Machado Lopes e promoveu grandes manifestações populares em Porto Alegre. Quando o ministro da Marinha anunciou o envio de uma força naval para o Sul, Brizola ameaçou bloquear a entrada de Porto Alegre afundando vários navios (FAUSTO, 2006, p. 442-443)

A versão direita/militar sobre o impedimento é exposta no documentário pelo general Muricy. No seu depoimento continua presente a idéia de conspiração. Segundo o militar, a “guerra revolucionária” já estava instalada no Brasil, que poderia transformar-se em um país comunista.

E aqueles mais preocupados com o problema de luta que existia no Brasil tomaram uma posição contra a subida de Jango, embora pessoalmente Jango não fosse um homem que nós tivéssemos uma atitude contrária por ele, mas pelos homens que o cercavam, e que estavam levando para um lado de esquerdismo que não era o que queríamos. E é preciso prestar atenção que neste momento a guerra revolucionária já instalada no Brasil estava preconizando a conquista pacífica do poder. E era isso que nós queríamos evitar que ocorresse no Brasil, que o Brasil fosse seguir o caminho da Tchecoslováquia (Depoimento de Muricy em *Jango*).

Porém, Muricy é logo deixado de lado. O espaço da direita e dos militares são breves e logo refutados, seja pelas imagens ou por outros depoimentos. Leonel Brizola identifica seu papel naquele contexto: “Meu primeiro gesto é de dar garantias ao Presidente Jânio Quadros”. Visto que realmente Jânio havia renunciado, Brizola atuou para garantir a posse de Goulart – “A partir daquele momento, passamos a dirigir todo o nosso protesto reivindicando a posse do vice-presidente”. Com o depoimento de Brizola são apresentadas imagens da mobilização no Rio Grande do Sul e da violência no Rio de Janeiro organizada por Carlos Lacerda. Brizola explica o papel da Cadeia da Legalidade, “um movimento muito espontâneo”, segundo o ex-governador.

O ex-líder estudantil Aldo Arantes também expõe sobre os eventos a partir do ponto de vista do movimento estudantil – greve nacional, mobilização estudantil, transferência da sede da UNE para o Rio Grande do Sul. Arantes afirma: “Eu tive a oportunidade de me dirigir aos estudantes universitários brasileiros pela Cadeia da Legalidade e, participando de todo o processo de mobilização popular, de resistência ao golpe militar contra o Presidente João Goulart”. Assim, como no depoimento anterior, são apresentadas imagens ilustrativas, desta vez da mobilização estudantil.

3.8 A presidência

Somos apresentados aos registros da chegada de Jango ao Brasil. Nas imagens de arquivo, Goulart é ovacionado pela população. Sua posse é dada, mas limitada pelo parlamentarismo. Nesse momento, o texto do filme mostra a divisão nas forças armadas, fazendo referência à “Operação Mosquito”, trecho censurado por um dos pareceres do Serviço de Censura. A voz de Goulart, rara no documentário, aparece em momentos significativos da sua trajetória. Primeiro em discurso na China, agora na sua posse.

Sabem os partidos políticos, sabem os parlamentares, sabem todos que, inclusive por temperamento, inclino-me mais a unir que dividir, prefiro

pacificar a criar ódios, prefiro harmonizar a estimular ressentimentos. Promoveremos a paz interna, paz com dignidade, paz que resulte da segurança das nossas instituições, da garantia dos direitos democráticos, do respeito permanente à vontade do povo e à inviolabilidade da soberania nacional (Discurso de posse de João Goulart, em *Jango*).

Goulart tomou posse no dia 7 de setembro de 1961, em meio à grave crise institucional: contas públicas descontroladas, crise militar, endividamento interno e externo e impossibilidade de implementar suas reformas (FERREIRA, 2008, p. 348). O novo presidente encontrou uma grande oposição, pois ameaçaria a “ordem” e as “instituições brasileiras”. Foi necessária a adoção de uma solução de compromisso, como analisa o historiador Jorge Ferreira.

Ao chegar ao Uruguai, uma alternativa foi apresentada a ele por setores politicamente moderados: o regime parlamentarista. Jango tomaria posse, mas não governaria. O parlamentarismo, portanto, seria, na verdade, a “saída honrosa” para os ministros militares. Inicialmente Jango resistiu, mas sabia que o país estava dividido. Para ele, era necessário pacificar a sociedade e evitar a guerra civil. Depois, retornaria o sistema presidencialista. Apesar da grande decepção no país e das duras críticas que recebeu, ele tomou posse no regime parlamentarista (FERREIRA, 2007, p. 521).

A sociedade estava dividida entre aqueles partidários ao impedimento e a tentativa de golpe e os simpatizantes da legalidade, havendo uma divisão dentro do próprio Exército. Contudo, os dois lados foram frustrados: Jango tomou posse, adiando o golpe da direita civil-militar; mas com seus poderes limitados, restringiu suas ações e retardou as reformas. O problema não era apenas a delicada situação política e social, mas também a economia. Jango assumiu contas públicas descontroladas e endividamento externo e interno (FERREIRA, 2007, p. 521). O historiador Daniel Aarão Reis analisa esta situação:

As *direitas* ficaram aturdidadas. Já perplexas com a renúncia de Jânio, quedaram-se completamente desorientados com o fracasso da aventura golpista. [...]

A opinião *centrista*, largamente majoritária, e com a qual se identificava o presidente empossado, embora ele próprio fosse um moderado de esquerda, respirou aliviada. Jango percebia a fragilidade da aliança em que se apoiava, e tentaria a partir de então manobrar com ela, exercitando a tradição de arbitragem e conciliação que herdara de seu mestre e padrinho político, Getúlio Vargas. [...]

As *esquerdas*, surpreendidas com a rápida vitória, conheceram uma espécie de euforia. Tenderam a esquecer duas circunstâncias associadas, e decisivas, de vitória contra a tentativa de golpe militar: o fato de que assumiram, ao lado de Brizola e do III Exército, uma posição *defensiva*, e o de que esta posição defensiva articulava-se em torno da preservação *da lei*. [...] (REIS, 2004, p. 32-33. Grifos do autor).

Mesmo limitado, o novo presidente caminhou para as reformas com a assinatura do estatuto rural. Não diferente da maioria dos depoimentos do documentário, a avaliação das ações de Goulart são realizadas por simpatizantes. Nesse caso, a questão agrária é avaliada por Gregório Bezerra, político de origem camponesa, militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e um dos dirigentes da Aliança Libertadora Nacional (ALN), e por Francisco Julião, fundador das Ligas Camponesas. – “No governo dele [Jango] nós tivemos mais liberdade, porque aprofundamos essas organizações, principalmente no setor sindical”, afirma Bezerra. Já Julião fala das reformas de base: “O Goulart defendia as reformas de base [...]. E então nós entramos nessa luta. O que queríamos era que a massa camponesa participasse do grande processo de mobilização que estava se desenvolvendo no Brasil a partir de 1960”. Ambos enfatizam que o governo Goulart permitiu a mobilização popular e positivam as reformas. A condução do governo permitiu o clima democrático, sugerem Francisco Julião e Gregório Bezerra.

Cada vez mais próximo das reformas, o documentário apresenta imagens do discurso de Goulart junto aos camponeses, enquanto a locução em *off* anuncia a proposta de alteração do dispositivo constitucional que determinava a indenização prévia para as áreas desapropriadas.

A “luta ideológica” estava sendo montada no documentário. Nas imagens, direita e esquerda, cada uma se apegando nas suas convicções, protestava ou apoiava Cuba. Tandler resgata a intolerância dos anos 60 ao usar a seqüência onde o líder comunista Davi Capistrano tentava discursar em um palanque, na cidade de Caruaru, enquanto era “tragado” pela violência e “intolerância política”. Alvo também da violência foi a Exposição Soviética, que “exibia no Brasil a nova bossa do mundo socialista e a tecnologia do leste da Europa” (narração em *Jango*). O depoimento de Aldo Arantes expõe novamente a rede conspiratória, ao descrever as ações violentas contra a UNE.

[...] o que estava ocorrendo é que se organizava no Brasil uma corrida fascista, organizações para militares que se organizavam, a direita que se organizava, financiados por organizações estrangeiras, posteriormente inclusive tomou-se conhecimento disso. Tudo isso com uma razão muito clara: impedir a participação do povo na política, conter a participação dos trabalhadores, conter a participação da classe operária, conter a participação dos trabalhadores rurais, conter a participação dos estudantes. Porque nós estávamos exatamente numa caminhada para um processo de democratização maior, democratizando a economia, democratizando o saber. E as classes dominantes brasileira, no seu reacionarismo, quer dizer, os grandes grupos estrangeiros, as empresas multinacionais, quer dizer, os latifundiários, a grande burguesia brasileira não podia admitir nem mesmo as

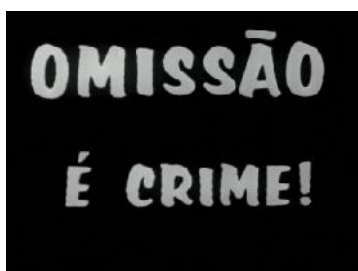
limitadas reformas de base que o Presidente João Goulart queria implantar no Brasil.

Ao falar da política externa, a locução em *off* narra a ousadia do governo brasileiro ao estabelecer relações com os países não-alinhados – União Soviética, Cuba e continente africano – mas também adverte sobre o problema da dependência econômica. Nas negociações da dívida brasileira, as imagens apresentam o ministro San Thiago Dantas falando em Washington e Jango se encontrando com Kennedy. Na ONU, Goulart explica o significado das nacionalizações no Brasil – semanas antes Brizola havia desapropriado, no Rio Grande do Sul, uma empresa norte-americana. A locução apresenta o constrangimento: “A nacionalização das companhias norte-americanas e o programa de reformas soavam como sinais de comunização. Os Estados Unidos receberam Jango com confetes, temendo que o Brasil fosse desviado da rota ocidental” (narração em *Jango*). Nas imagens de arquivo, Jango desfila em carro aberto, sendo recebido pelos americanos. A voz de João Goulart está presente novamente no discurso na ONU. Nas imagens, criticando João Goulart, estavam Lacerda e Adhemar de Barros, presentes em entrevistas filmadas na década de 1960.

Para representar a oposição nas eleições de 1962, Tandler usa outra relíquia da propaganda reacionária, o filme do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS). Criada em 1962, a instituição inicialmente possuía uma atuação tímida, limitada a publicação de panfletos, organização de palestras e financiamento de estudantes. Ainda em 1962 passou por uma reorientação a partir de grupos conservadores que então começaram a dirigir seus esforços para derrubar o governo, aproximando-se de setores militares através do general Golbery de Couto e Silva, ligado à Escola Superior de Guerra (ESG), e recebendo financiamento de empresas estrangeiras. A bandeira comum era o anticomunismo (FERREIRA, 2008, p. 360).

O filme apropriado por Tandler, intitulado *O que é o Ipês*, é um alerta à classe média pela defesa das “instituições democráticas e tradição cristã” contra as ações “antidemocráticas” de Goulart, embora seu nome não seja mencionado. A voz tensa e profunda do locutor apresenta os homens de bem da nação: “nós, os intelectuais, nós, os dirigentes de empresas, nós, os homens com responsabilidade de comando, nós, que acreditamos na democracia e no regime da livre iniciativa [...]”. Conclamando a ação, o pequeno filme estabelece o plano: “fortalecimento das instituições democráticas, superação do subdesenvolvimento, estabilização da moeda, moralização e eficiência da estrutura governamental”. No contexto do filme, a produção do IPÊS perde o seu significado original,

ganhando uma conotação ainda mais caricata e conspiratória através da montagem (Figuras 17-19).



- 17 -



- 18 -



- 19 -

Figuras 17-19 – Assim como o general Muricy, o filme do IPÊS pode ser entendido como um exemplar da direita que tem a função de polarizar o discurso. O filme alerta: “Vencerão as instituições democráticas no entrechoque das ambições desenfreadas? Da crise ao caos, o país pode ser arrastado a uma crise inconciliável. Que estamos fazendo nós para impedir que se coloque diante do povo brasileiro a trágica opção entre as soluções antidemocráticas?” Preocupando, conclama a todos (menos o povo) que acreditam “na democracia e no regime da livre iniciativa” a participar. “A omissão é um crime”, avisa o narrador do filme de propaganda. Os esforços devem ser somados contra o “totalitarismo” e guiados pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais que tem a finalidade básica de “evitar que a difícil situação que o país atravessa venha a comprometer nossas instituições democráticas e tradições cristãs”. Para isso “é preciso agir”. Mesmo com a massiva propaganda, nas eleições de 1962 foram vitoriosos os políticos comprometidos com as reformas de base

Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

Em seis de janeiro de 1963, nove milhões e quinhentos mil eleitores votaram pelo retorno do presidencialismo (FERREIRA, 2008, p. 362). Com o fim do parlamentarismo, o otimismo retorna ao filme. Desta forma, Tandler direciona o documentário para as reformas de base: “Democratização do uso da terra, voto do analfabeto, disciplina dos aluguéis, bases justas para o salário mínimo. Estes pontos fixavam as regras de um programa de governo capaz de estabelecer maior harmonia social”, afirma a narração.

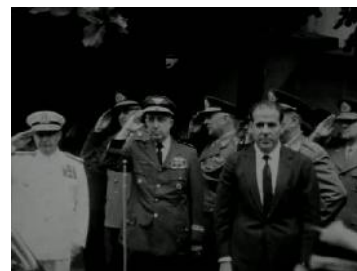
A música de Wagner Tiso, *Trem mineiro*, carrega a seqüência de emoção: “a perspectiva de pequenas mudanças num país de grandes desigualdades reacendeu as ilusões”, afirma o narrador. Somos apresentados as imagens do povo se aglomerando e avançando. O “trem da esperança” tocava o âmago dos homens do campo. A Maria Fumaça (Figuras 20) representava o trem que rumava em direção às reformas de base – “Jango, com as reformas, fez o Brasil viver sua utopia”, afirma o narrador. Talvez seja essa a seqüência que melhor sintetize o momento.



- 20 -



- 21 -



- 22 -

Figuras 20-22 – O Trem da Esperança e a cavalaria mecânica, utopia e barbárie se encontram na narrativa do documentário. Sem saída e apoio, Goulart se aproximou dos militares: “A tradição de intervenção militar na vida política já não tinha sabor de aventura. O imprevisto da década de 20 deu lugar à ideologia no final dos anos 40”, alerta o narrador.

Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

A sanfona caipira é interrompida bruscamente pelo som dos carros blindados do exército (Figuras 21). Nas imagens da seqüência estava João Goulart, que buscava apoio dos quartéis (Figura 22).

Em 1962, com a impugnação de posse de dois sargentos eleitos, alguns militares se rebelaram. Goulart, para evitar qualquer tipo de constrangimento para o governo, puniu os militares. Mas devido ao apoio de estudantes e alguns políticos, o presidente anistiou os insurgentes, passando por cima da hierarquia militar. O evento é apresentado por meio de uma seqüência de fotografias e explicado pela narração.

A atuação política dos sargentos atemorizava os chefes militares. O general Osvino Alves, homem de fé nacionalista e prestígio na tropa, fazia um esforço pessoal no Comando do I Exército, para puxar o apoio da oficialidade para o governo (Narração em *Jango*).

Contudo, o presidente cometera um “erro fatal”, considera o narrador: “Como tantos outros governantes progressistas da América Latina, pagou pela ingenuidade de tentar resolver a questão militar na mesa de almoço”. O narrador alerta para o avanço da conspiração. O general Antonio Carlos Muricy, sempre associado aos eventos “conspiratórios” do filme, comenta o fato:

O desejo dos chefes militares era exatamente de que Jango fosse ao fim do governo. Porque nós só pretendíamos estrear numa ação armada em último caso. Nos preparávamos, sim, para ficar em condições de enfrentar qualquer ação do governo. Quando porém, em fins de 63, tivemos notícias de que o governo estava preparando um golpe – e esta notícia foi confirmada (Depoimento de Muricy em *Jango*).

Logo após Muricy, o brigadeiro Francisco Teixeira, militar progressista cassado em 1964, reafirma a tendência das Forças Armadas de intervenção. Segundo o militar, a cultura

de intervenção nos conflitos sociais só seria neutralizada com “a divisão político-ideológica das Forças Armadas”.

Através das imagens de arquivo e do texto, Tandler apresenta a crise econômica e a inflação, os “freios dos avanços sociais”, afirma a locução em *off*. Com as imagens das manifestações de rua, o narrador explica que as reformas de base eram exigidas como uma solução imediata. Mas antes das reformas era necessário o “saneamento da economia” através do Plano Trienal. Sobre o Plano, é seu próprio idealizador que explica em depoimento, positivando a iniciativa que não “saiu da gaveta”. As imagens alternam entre o depoimento de Celso Furtado, filmado na década de 1980, e imagens de arquivo, com o economista ainda jovem. Apesar da sua presença, não existem depoimentos que possam criticar determinadas realizações ou fracassos, como o caso do próprio plano econômico.

Ainda no primeiro trimestre, com o fracasso do Plano Trienal, Goulart direcionou seus esforços para as reformas de base, enviando para o Congresso o projeto de reforma agrária. Como analisa Jorge Ferreira, o impasse estava entre uma reforma moderada com as devidas indenizações e uma reforma radical e sem ressarcimentos. Através do decreto da Superintendência de Política Agrária foi possível realizar a reforma agrária sem indenização. O programa foi complementado com a Lei de Remessas de Lucros. Contudo, o presidente ainda enfrentava a resistência da esquerda e as conspirações da direita (FERREIRA, 2008, p. 380).

Tandler trabalha de forma linear e numa relação de causa e efeito. O fracasso do Plano Trienal foi contraposto por imagens de manifestações, que a cada momento ocupam mais espaço no filme. Concomitantemente, uma imagem de um político progressista e justo é construída.

Jango pretendia reformar a face do capitalismo brasileiro diminuindo as desigualdades sociais, dando-lhe um aspecto mais humano, menos selvagem. Entre seus aliados, muitas vezes seus objetivos eram confundidos com a intenção de acabar com o capitalismo; outras tantas, de não pretender acabar com o capitalismo. Tinha que compor sua estratégia de ação lutando ainda contra o desconforto pessoal de ser o Presidente rico em um País pobre (narração em *Jango*).

A narração dessa seqüência é complementada por imagens curiosas de Goulart armado. Enquanto a locução em *off* fala do projeto de Goulart de mudar o capitalismo, acabando com seu aspecto selvagem, somos apresentados às imagens do presidente caçando. Para diminuir as desigualdades sociais, Jango se armaria com as reformas (Figuras 23-24).



- 23 -



- 24 -

Figuras 23-24 – “Armado” com as reformas, Jango pretendia dar ao capitalismo um aspecto menos selvagem.

Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

3.8.1 As reformas e o golpe

Ao mesmo tempo em que a figura de Goulart vai sendo positivada ao longo do filme, são apresentadas cada vez mais imagens das manifestações nas ruas. O “cenário para o golpe” está progressivamente sendo montado. Primeiro, a proposta de alteração da Constituição, ato que beneficiaria Brizola. O alarde é dado pelo narrador: “Travestida de defensora da Constituição, a direita se fortalecia. O alarido da campanha convenceu a classe média, setores militares, igreja e empresários, de que o governo queria mudar a Constituição para acabar com a democracia”.

O clima de tensão no documentário aumenta com a seqüência do estado de sítio. Após a entrevista que Carlos Lacerda deu a um jornal norte-americano, os militares exigiram imediatamente uma punição ao ex-governador da Guanabara. Na entrevista, Lacerda declarou que os militares já planejavam a deposição de Goulart. A decretação do estado de sítio foi a medida que Goulart encontrou para restabelecer a autoridade do governo. Foram “dias difíceis e conturbados”, afirma o ex-deputado do PTB Bocayuva Cunha em depoimento no documentário. A decretação do estado de sítio tinha o objetivo de preservar não só a ordem, mas resguardar a continuidade dos projetos de Goulart. A reprovação do PTB, na versão de Bocayuva Cunha, aconteceu apenas devido a possibilidade de desfiguração do ato pela oposição, o que acabaria com os direitos e garantias, principalmente dos trabalhadores. A rejeição foi em nome dos valores democráticos.

O estado de sítio foi decidido no Rio de Janeiro, numa reunião de Jango com o seu ministério e com os seus ministros militares. As notícias que chegaram em Brasília do estado de sítio foram muito atemorizantes para nós. Nós não sabíamos naquele momento se a correlação de forças permitiria que se

instalasse um estado de sítio nesse país que não fosse depois alterado pelas forças majoritárias, aí pela parte reacionária do PSD aliada à UDN, num instrumento contra o trabalhador, num instrumento contra as conquistas do trabalhador, independente da vontade de João Goulart. Depois que Jango chegou a Brasília, e que nós verificamos que o projeto de estado de sítio começou a ser emendado permitindo todos aqueles abusos que depois de 64 foram normais, que nós tomamos a decisão de sermos contrários ao estado de sítio. E eu não sei até hoje se essa decisão nossa foi correta (Depoimento de Bocayuva Cunha em *Jango*).

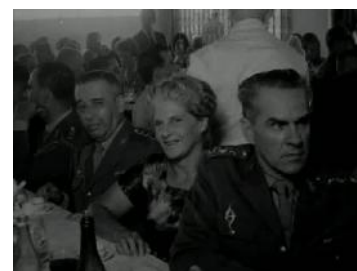
Tendler utiliza uma música marcada pelo suspense e um jogo na montagem. As imagens da assinatura da lei que desapropriava as terras improdutivas e a lei que regulamentava a remessa de lucros são alternadas por imagens de oficiais observando atentamente a ação de Goulart. O tom da música muda quando o foco do narrador passa a ser Jango – “Já no mês de março, um almoço na Vila Militar e a recepção calorosa manifestada por alguns oficiais não apagaram a inquietação e as dúvidas do olhar fatigado do Presidente”.



– 25 –



– 26 –



– 27 –

Figuras 25-27 – Tensão criada pela montagem: olhares atentos e intimidadores das “forças ocultas” observam a assinatura da lei regulamentando a remessa de lucros.
Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

Jango estava à caminho das reformas. A próxima etapa do processo e grande evento do filme foi o Comício da Central do Brasil, marcado para uma sexta-feira treze. Era o “cenário para o último ato”, enfatiza o narrador. O evento é comentado por Muricy em um longo depoimento, intercalado por imagens da Central do Brasil.

O mês de março de 64 foi um mês de grandes atividades e de grandes preocupações. A subversão levada pelo governo estava em crescimento dia a dia, e nós já tínhamos decidido enfrentarmos o que fosse feito pelo governo. Quando veio o Comício do dia 13, nós enxergamos esse comício quase como um acinte, uma bofetada no Exército. Feito ao lado do Quartel General, com cartazes francamente subversivos da ordem democrática, aquilo chocou profundamente os militares. E dias antes do dia 13, eu tomei conhecimento, por um oficial meu subordinado, de que havia um grupo de oficiais que pretendia acabar com o movimento da maneira mais violenta possível. Eu julguei aquilo muito grave e levei o fato ao conhecimento do general Castelo Branco no Estado Maior do Exército e do general Costa e Silva no Departamento de Produções e Obras. Ambos, e particularmente o general Castelo, ficaram muito preocupados e disseram: Mas não pode haver isso! O comício deve se produzir. Nós não devemos interferir e é preciso evitar que

isso aconteça. Realmente, era importante que aquilo acontecesse, porque nós tínhamos consciência de que a revolta no Exército aumentaria, contra um governo que estava querendo desestabilizar a democracia no Brasil. Por esse motivo, eu e outros companheiros, entre eles o General Aragão, que também tomou conhecimento deste preparativo, atuamos, e, no dia 13, pela manhã, ao chegar ao Quartel General, eu procurei um desses elementos que estava no grupo – ‘Fulano, como é que está? Está resolvido?’ – ‘General, ninguém vai interferir. Só não consegui falar com um’. E eu disse: - ‘Você sai e vai falar com esse um. O comício não pode ter a menor interferência nossa’. A consequência foi imediata. No dia seguinte, no Ministério, todo mundo só comentava o comício e a revolta era generalizada. Isto é, nós tínhamos ganho numerosos elementos que ainda não tinham decidido romper com a legalidade, que é muito difícil, como eu já disse. Então, o Comício do dia 13 nos deu uma série imensa de elementos corretos, leais e que estavam ainda presos à idéia da legalidade absoluta (Depoimento de Muricy em *Jango*).

Brookey (2010, p. 96-97) avalia que o discurso de Muricy serve como uma forma de repúdio às forças armadas, aproximando o espectador do biografado e afastando da versão militar. Na seqüência, a narração em *off* explica: “A adesão dos militares subalternos e o engajamento da oficialidade no projeto nacionalista do governo expressavam o empenho de quase todos os setores da sociedade brasileira na construção de uma democracia mais justa”. Confrontando o narrador, Muricy identifica no movimento um ato subversivo, mas que deveria acontecer.

O amigo e ex-secretário de imprensa do governo João Goulart, Raul Ryff, também comenta o evento, enfatizando o lado progressista e corajoso do ex-presidente, um destino teleológico que teria que ser atingido a qualquer custo. Mesmo aconselhado a não realizar o comício, Jango manteve a atitude, dizendo ao amigo: “Não, não tem problema de ordem de ficar ou não no governo. Meu problema é que eu tenho que realizar estas reformas. Eu prefiro cair, mas cair em pé” (Depoimento de Raul Ryff em *Jango*). Com o depoimento de Ryff, a carga negativa da fala de Muricy é logo compensada.

Antes do evento vemos imagens de uma multidão se acomodando em torno do local, preparando-se para o grande acontecimento que se materializaria no discurso de João Goulart. As imagens da movimentação na Central do Brasil são ritmadas pela melodia composta por Wagner Tiso (*Valsa da Central*). Nos cartazes vemos as utopias dos anos 60. Com a música ao fundo, o narrador apresenta:

No início da noite 200 mil pessoas estavam concentradas na Praça da Central do Brasil. A multidão empolgou os oradores. Jango não decepcionou. Ao lado, sua mulher, Maria Thereza, era a presença que quebrava um pouco da tensão daquele ato. No mesmo palanque de madeira que Getúlio Vargas usava para suas aparições públicas, anunciou a execução de seu programa. Horas antes ele tinha assinado os decretos desapropriando as terras

improdutivas à margem das rodovias e ferrovias, e encampando as refinarias particulares (Narração em *Jango*).

Na seqüência do comício na Central do Brasil, a narração de José Wilker e a música só param no momento do discurso. A imagem de Jango discursando congela no tempo. Tandler constrói um lugar de memória ao parar o movimento da imagem. A montagem da seqüência infere um ambiente de tensão.



– 28 –

Figuras 28 – Durante o discurso a imagem em movimento é congelada no tempo, criando um “lugar de memória”.

Fonte: Fotograma de *Jango* (1984).

Trabalhando a partir da lógica causa/efeito, imediatamente após as mobilizações da Central do Brasil e do discurso de Goulart são apresentadas imagens da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, mobilização contra as reformas de base ocorrida em São Paulo – Era a “defesa da Constituição e da legalidade”, uma mobilização que propunha que o “civismo matará o comunismo” (narração em *Jango*). O clima pesado da Marcha é quebrado pelas imagens de João Goulart em sua fazenda (Figura 30).

A seqüência do retiro de Goulart é realizada a partir da junção de imagens de arquivo e de filmagens realizadas pelo próprio cineasta na fazenda, que se integram de forma orgânica. Mesmo com a presença de família, o que prevalece nas imagens são os sentimentos de solidão e tristeza, que são reafirmados pela música. A narração do filme corrobora esse momento: “Aliás, essa seria a última vez que Jango estaria com a família na estância, por onde passaria, rapidamente em abril, solitário, rumo ao exílio no Uruguai”.



- 29 -



- 30 -

Figuras 29-30 – A Marcha da Família com Deus pela Liberdade: “As quatrocentonas paulistas levavam o rosário numa das mãos e na outra, cartazes com alguns dos seus mandamentos: ‘O civismo matará o comunismo’, ‘Defesa da Constituição e legalidade’”. A tensão do momento é diminuída por imagens intimistas de Goulart em retiro com a família em São Borja, embora o clima tenso ainda estivesse presente através da música. São os últimos registros do presidente com a família na estância.

Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

Márcia Brookey (2010, p. 97) sintetiza a seqüência de forma exemplar: “A busca pelos vestígios da tensão vivida por Jango fornece o fio condutor para a descrição da tensão e da emoção do momento. A trilha sonora evidencia a solidão de Jango, a tensão do país e a ternura pelo ex-presidente”.

A seqüência seguinte, da revolta dos marinheiros, aumenta ainda mais a tensão.

3.8.2 *Os marinheiros de lá e os daqui*

Ao analisarmos a seqüência da revolta dos marinheiros em *Jango* (1984), é inevitável uma comparação com o documentário *Os anos JK*, lançado em 1980, quatro anos antes de *Jango*, e também com o filme de 1925 de Eisenstein, *Encouraçado Potemkin*. No documentário de 1980 podemos ver um esboço do que seria produzido posteriormente. Reconhecemos diversas imagens presentes em *Jango* (1984), mas com menos intensidade e emoção. Em *Os anos JK* (1980) o cineasta se limita apenas a descrever a situação.

No dia 26 de março os marinheiros se reúnem no sindicato dos metalúrgicos para comemorar o aniversário de sua associação. Logo passam às reivindicações como, por exemplo, o direito de casar. A manifestação foi considerada um sério desafio ao princípio da hierarquia militar. A situação se agravou quando os fuzileiros enviados para tomar de assalto esse sindicato provisoriamente transformado em encouraçado Potemkin, aderiram ao movimento de protesto (narração em *Os anos JK*).

Como analisa Márcia Brookey (2010, p. 115-116), *Os anos JK* (1980) é um filme contido e muitas vezes frio. Representações da mesma conjuntura política, podemos

identificar nos dois filmes alguns planos e seqüências em comum. Além da revolta dos marinheiros, estão presentes nos dois documentários, por exemplo, o comício da Central do Brasil e o golpe de 64. No caso da seqüência do golpe, Brookey identifica: “[...] o tom da narração é limpo, direto, tendendo à busca por imparcialidade jornalística, pelo ideal de distanciamento à abstinência do discurso”. Na seqüência do comício ocorre o mesmo distanciamento. Enquanto em *Os anos JK* (1980) há a ausência de um ponto de vista visivelmente assumido e a inexistência de uma narração em *off* indiscreta, em *Jango*, podemos verificar:

[...] temos os preparativos para o Comício da Central, em que o espectador é envolvido do clima de excitação do momento. Para fora dos preparos do comício, Tandler nos traz o Golpe já articulado quando interrompe para a entrevista do General Antonio Carlos Muricy. Retorna à narrativa temporal do Comício da Central, durante a qual as longas panorâmicas são enfatizadas pela música envolvente. O texto e o cuidado com o discurso de Jango no palanque aproximam novamente o espectador e o envolvem da expectativa de afronte que se seguirá (BROOKEY, 2010, p. 116).

Voltando nossa atenção para a revolta dos marinheiros, podemos verificar que o motim iniciou com a comemoração do segundo aniversário da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais, ato proibido e punido com ordem de prisão pelo ministro da Marinha, Silvío Mota, em 25 de março de 1964. Os marinheiros, então, se instalaram na sede do Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro. No ato estavam membros de sindicatos e líderes estudantis, Leonel Brizola e o ex-líder da Revolta da Chibata (1910), João Cândido. Um contingente de fuzileiros navais foi enviado pelo ministro para conter a situação, mas logo se solidarizaram com os marinheiros amotinados. A revolta foi liderada por José Anselmo dos Santos, o cabo Anselmo, que depois descobriu ser um agente infiltrado na Marinha (BANDEIRA, 1983, p. 169-170). Foram exigências dos marinheiros o reconhecimento da Associação dos Marinheiros, o direito de casamento e a melhoria dos soldos. Após a negociação os marinheiros foram presos, e anistiados posteriormente por Goulart. A anistia dos marinheiros representou para os militares o rompimento com a disciplina e a hierarquia. A ação de Goulart, considerada inadmissível entre os oficiais, fez com que a parcela legalista debandasse para o lado dos “conspiradores”, analisa Jorge Ferreira (2007, p. 529). Ao evento, Silvío Tandler associa a revolta do Encouraçado Potemkin, a partir da justaposição de imagens.

O *Encouraçado Potemkin*, filme de 1925 do cineasta soviético Serguei Eisenstein (1898-1948), foi encomendado oficialmente para as comemorações de 20 anos da revolução de 1905. O filme originalmente deveria começar sua narrativa com a guerra russo-japonesa,

estendendo-se até os eventos de 1905. Contratempos levaram Eisenstein a interromper as filmagens. Estabelecido em Odessa, resolveu modificar o projeto: de todo o processo histórico que culminaria com o levante de 1905 e que pretendia representar em seu filme, Eisenstein se deteve em um único evento, a revolta dos marinheiros no encouraçado Príncipe Potemkin de Táurida, “um só episódio em vez da magnitude de eventos prevista. Um só episódio que, no entanto, contém em si toda a gigantesca epopéia de 1905” (RAMOS, 1981, p. 32).

Sua estrutura é concebida em cinco atos: 1) Os homens e os vermes; 2) O drama do castelo de popa; 3) O sangue clama vingança; 4) A escadaria de Odessa; e 5) A passagem da esquadra.

Em o *Encouraçado Potemkin* (1925) o que chama a atenção, e é certamente o seu maior trunfo, é a montagem, que vai além da simples colagem de planos para criar continuidade, sendo um valioso processo significador que será efetivado com o choque desses planos. Eisenstein teorizou sobre o processo de montagem, criando categorias, que no caso de *Potemkin*, chamou de “montagem rítmica”, ação que “[...] busca reproduzir o acúmulo de tensões dos movimentos sociais. A montagem busca modular a energia desses movimentos de uma forma capaz de envolver o espectador nessa dinâmica” (SARAIVA, 2006, p. 123). No processo, “células” independentes são animadas a partir de uma atração, produzindo um significado novo. Para Eisenstein, a montagem é “[...] o poder criativo do cinema, o meio através do qual as ‘células’ isoladas se tornam um conjunto cinemático vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros” (ANDREW, 2002, p. 53).

A associação com o filme de Eisenstein, portanto, não é gratuita. Tandler não se apropria apenas do significado da revolta, mas também do processo criativo de Eisenstein. Esse artifício dá uma conotação “revolucionária”, potencializando o evento através de paralelos com a revolução de 1905 retratada por Eisenstein. Ações e gestos são os mesmos através da construção de um paralelismo, onde a revolta de 1905 ecoa na de 1964.

O paralelismo com as imagens do filme de Eisenstein proporciona acréscimo de vida à imagens da revolta no Rio. Os paralelismos nas imagens são curiosamente correspondentes, dando uma valorização revolucionária aos gestos dos marinheiros rebeldes. Emoção pela montagem paralela constrói elementos de significação na história, revelando ecos e reforçando uma leitura. Essa intensificação emocional provocada pela montagem paralela produz um efeito de dinamização de evento histórico do Rio. O próprio início da seqüência expõe a questão em jogo: o letreiro no início, como plano identificador dos “jogos” na história, batiza os significados do paralelismo que se seguirá, estimula os plano e reforça o discurso do autor (BROOKEY, 2010, p. 99).

A seqüência dos marinheiros em *Jango* (1984) abre com uma cena do *Encouraçado Potemkin* (1925), com os marinheiros russos, revoltados, sendo conclamados por um companheiro. Nas imagens seguintes são apresentadas ovações, mas, agora, dos marinheiros organizados no sindicato dos metalúrgicos no Rio de Janeiro, que exigiam diversas mudanças como a libertação de colegas, melhores salários e o direito de casar. Na seqüência, a figura de João Cândido é ressaltada. Em seguida, através da montagem de planos distintos, os marinheiros brasileiros são alvejados pelos militares russos, presente no filme de Eisenstein. As forças do Czar descem as escadarias de Odessa e massacram a população que velava o corpo de um marinheiro morto. Essa imagem é associada aos tanques do exército no Rio de Janeiro. Nas duas revoltas a população é solidária e abastece os revoltosos de alimentos. Toda a seqüência criada por Tandler é cadenciada por uma música baseada na trilha do *Encouraçado* (1925), arranjada por Wagner Tiso.

Outro agravante foi o comparecimento de Goulart, no dia 30 de março de 1964, à posse da nova diretoria da Associação dos Sargentos no Automóvel Clube, ato de “grande imprudência” no contexto já conturbado. Na manhã seguinte os jornais já manifestavam a necessidade de sua deposição. Em Juiz de Fora, Minas Gerais, as tropas já se movimentavam em direção ao Rio de Janeiro. Havia ainda a informação de que a ação dos militares tinha apoio do Departamento de Estado norte-americano e que haveria intervenção caso fosse necessário. Tal situação fez com que Goulart recuasse com medo de uma guerra civil e de uma possível intervenção estrangeira (GOMES; FERREIRA, 2007, p. 193-194).

Silvio Tandler apresenta os fatos de forma didática e linear. Depois da Revolta dos Marinheiros, Jango compareceu a uma homenagem feita pela Associação dos Sargentos e Suboficiais da Polícia Militar. Esses dois eventos culminam com as imagens do deslocamento das tropas do General Olímpio Mourão Filho, que saem de Minas Gerais.

No Rio de Janeiro (Guanabara) somos apresentados às imagens da violência contra o prédio da União Nacional dos Estudantes. Na Zona Sul, bandeiras brancas expostas pelas janelas dos apartamentos. No Rio Grande do Sul, imagens da resistência organizada por Leonel Brizola.

Com o presidente ainda em território nacional, foi declarada a vacância do cargo pelo Presidente da Câmara. Goulart tinha apenas se dirigido para Brasília. Diversos grupos ainda tentaram se mobilizar, mas era tarde demais. Porto Alegre foi o último reduto de resistência, mas Goulart optou por não resistir, evitando desta maneira uma guerra civil. Como ressalta Daniel A. Reis (2004, p. 39), o golpe foi uma aliança entre o “Dinheiro”, a “Cruz” e a “Espada”. Sobre a opção de João Goulart de não resistir, Jorge Ferreira comenta:

Até hoje se discute sua atitude, a maioria condenando-o. Em minha avaliação, duas razões o levaram a não resistir. A primeira é que os atores envolvidos no golpe não imaginavam que uma ditadura militar se imporia pelos 21 anos seguintes. Os próprios líderes militares golpistas defendiam a imediata devolução do poder aos civis. [...] Ele [Goulart] imaginou que a intervenção militar repetiria a de 1945: o presidente é deposto, conhece o exílio dentro do território nacional e depois a vida política do país retomaria os caminhos normais. O governo trabalhista, a sociedade brasileira e mesmos os patrocinadores da derrocada da democracia não perceberam que, em abril de 1964, ocorrera um golpe de novo tipo.

A segunda razão [...] foi a sua percepção de que o movimento não era uma quartelada de pequenos grupos civis e militares sem representatividade social. Além da oficialidade da Marinha e da Aeronáutica, estava a maioria dos comandos do Exército, os governadores de estado mais importantes da federação – com suas polícias civis e militares –, os meios de comunicação e uma ampla coalizão partidária no Congresso Nacional (FERREIRA, 2007, p. 529-530).

A seqüência do golpe militar no documentário não é apresentada por imagens de arquivo ou pelo narrador, mas por uma seqüência de depoimentos: Brizola fala da resistência e apoio do Rio Grande do Sul à Goulart; Magalhães Pinto fala da preparação para uma possível reação; Afonso Arinos, do apoio internacional; general Muricy, da possibilidade de luta, mas afirmando que a vitória já estava certa; o brigadeiro Francisco Teixeira lamenta, afirmando que Goulart poderia ter resistido. Ainda parte da seqüência dos depoimentos, o jornalista Marcos Sá Correa evidencia a interpretação do golpe que privilegia a versão conspiratória através do envolvimento norte-americano com a Operação *Brother Sam*.

- 31 -



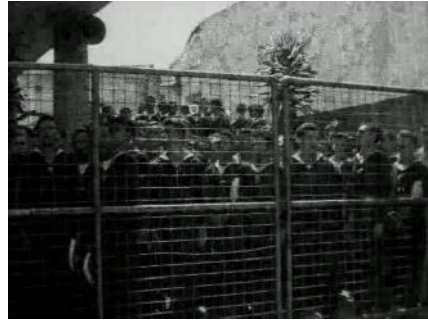
- 32 -



- 33 -



- 34 -



- 35 -



- 36 -



- 37 -



- 38 -



- 39 -



- 40 -



Figuras 31-40 – Separados pelo tempo e espaço, o evento é potencializado pela montagem dos filmes. À esquerda, cenas do filme *Encouraçado Potemkin* (1925). Os oficiais, até então legalistas, apoiaram o golpe após a quebra da hierarquia militar.
Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

3.9 O exílio e a barbárie pós-64

As imagens do exílio político de João Goulart são marcadas pela melodia nostálgica da música *Coração de estudante*. As imagens da partida de Jango para o Uruguai concorrem com as imagens da violência e prisões no Brasil. A barbárie pós-64 piora a partir de 1968: a justiça social é substituída por desenvolvimento e a democracia por segurança, afirma o narrador.

Uma das últimas seqüências do documentário pode ser entendida como uma “denúncia”. Nela, a década de 1960 é sintetizada por uma série de eventos: a violência nas ruas do Rio de Janeiro e a marginalização do povo, a luta armada no Uruguai, Colômbia e Venezuela, registros de Che Guevara morto. As imagens do ex-guerrilheiro são embaladas pelo lamento da voz de Milton Nascimento, que com o som da flauta e violão cadenciam um ritmo andino.

Voltando para o Brasil, as imagens mostram o enterro do estudante Edson Luis, morto em 28 de março de 1968 e centenas de pessoas nas ruas acompanhando o corpo e segurando cartazes: “Yankees mataram um brasileiro”, “O povo perde sangue”, “Fora com militares”, “Assassinos”. Milton Nascimento mais uma vez colabora com o filme, desta vez com a música *Menino*. Nas cenas da multidão que acompanha o caixão do estudante, “a primeira vítima do choque entre estudantes e a polícia”, a voz sóbria do narrador é calada. Em seu lugar a voz de Milton assume como um segundo narrador. A música carrega as imagens de tristeza e raiva. O assassinato do estudante “motivou os grandes protestos nas ruas”, lembra o narrador ao final da seqüência.

Quem cala sobre teu corpo
 Consente na tua morte
 Talhada a ferro e fogo
 Nas profundezas do corte
 Que a bala riscou no peito
 Quem cala morre contigo
 Mais morto que estás agora
 Relógio no chão da praça
 Batendo, avisando a hora
 Que a raiva traçou no tempo
 No incêndio repetido
 O brilho do teu cabelo
 Quem grita vive contigo

Artistas e anônimos se unem em torno de uma única causa: os protestos nas ruas. Na Cinelândia, imagens de mais manifestantes “passeando na avenida”, debaixo de “bombas” e

“botas”. A violência policial aumentava. A seqüência é embalada por *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano Veloso.

Vamos passear na floresta escondida, meu amor
 Vamos passear na avenida
 Vamos passear nas veredas, no alto meu amor
 Há uma cordilheira sob o asfalto
 A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas
 Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas
 Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas
 Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
 Vamos passear escondidos
 Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou
 Vamos por debaixo das ruas
 Debaixo das bombas, das bandeiras
 Debaixo das botas
 Debaixo das rosas, dos jardins
 Debaixo da lama
 Debaixo da cama

Dezembro de 1968 significou o fechamento do regime, mais violência e a neutralização da oposição. O “golpe dentro do golpe” ocorreu com a promulgação do AI 5. No Brasil, imagens de Marighela morto; no Chile cenas do último discurso de Salvador Allende, que propunha uma “via pacífica para o socialismo”. Em 1975 já não existia mais democracia no Cone Sul, denuncia o narrador. Todas as utopias dos anos 60 “morreram” com os assassinatos de ex-líderes de esquerda.

História e memória se confundem nos minutos finais. Tandler narra não só a trajetória do ex-presidente exilado, mas a sua própria trajetória nos anos 60, com uma visão panorâmica do cenário político da América Latina naquele contexto.



– 41 –



– 42 –

Figuras 41-42 – O fim das utopias: na seqüência, Marighela morto e o último discurso de Allende. A relação filme/cineasta é mais forte e pessoal a partir das seqüências finais do documentário. Ao mostrar o mundo pós-68, Tandler fala também de suas experiências de vida a partir dos seus enquadramentos de memória.

Fonte: Fotogramas de *Jango* (1984).

Goulart volta à narrativa, mas desta vez para anunciar sua morte, em seis de dezembro de 1976. Imagens de arquivo são associadas a outras filmadas por Tendler em São Borja. Denize Goulart, filha de Jango, lembra em depoimento do sonho do pai de voltar ao Brasil. Imagens feitas por Tendler na antiga fazenda do ex-presidente e outras de arquivo compõe um mosaico. A voz frugal de José Wilker relembra a trágica trajetória que, nos últimos momentos de sua fala, concorre com o cantarolar de Milton Nascimento.

Seu desejo de voltar era muito forte. Na fração de tempo que separa a vida da morte voltaram as imagens da juventude em São Borja, de sua posse em Brasília, do dia 13 de março na Central, do enterro de Vargas. O carinho do povo e o seu papel na luta pela construção de uma sociedade mais justa lhe valeram o destino de ser o único presidente brasileiro a morrer em exílio. No dia 7 de dezembro, o corpo de João Goulart atravessou de volta a fronteira do Brasil, para ser enterrado em São Borja. Haviam se passado 12 anos desde que ele saíra para o exílio. A família, os amigos e ex-auxiliares estenderam sobre o caixão do ex-presidente da República a bandeira da anistia. O silêncio foi a versão oficial do governo (Narração em *Jango*).

O filme se “despede” de Goulart com cenas de seu enterro e encerra com imagens captadas por Tendler, em cores, do túmulo do ex-presidente. Sobre a imagem o poema de Fernando Brant, que funciona como um epitáfio (BERNARDET; RAMOS, 1988).

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.
Os anos passados, a maturidade
E a visão diária da injustiça e do ódio,
Da opressão, da mentira e do medo,
Me levam agora, adulto,
Em nome da verdade e da história,
A reafirmar o menino:
As lágrimas derramadas em 64
Continuam justas.

Brookey (2010, p. 105-108), apropriando-se de Joris Ivens, afirma que a emoção é o “carro-chefe” do documentário. O espectador é seduzido por diversas estratégias: música, arquivo, depoimentos, narração e montagem. Há uma relação entre o “real” e a “expressão emocional”, que é dirigida pelo ponto de vista social e político do cineasta. Para Ivens, o registro da imagem e a seleção revelam a produção de discurso. E no caso do documentário militante, além de informar e mover o espectador, ele deverá agitá-lo, tornando-o ativo em

relação aos problemas apresentados no documentário (Joris Ivens *apud* BROOKEY, 2010, p. 110).

A narração é eloqüente e apologética. Privilegia ao longo do documentário os acertos e aspectos positivos de Goulart, evidenciando as forças conspiratórias personificada na figura do general Antonio Carlos Muricy. Na condução das imagens de arquivo, a música é igualmente fundamental e funciona como uma voz paralela a do narrador. Wagner Tiso e Milton Nascimento são responsáveis pela construção de toda carga emotiva presente no documentário. Sobre a trilha, Silvio Tendler (1984d, p. 25) comenta: “trabalhei muito a trilha sonora para criar um clima em que a emoção passasse junto com a informação”. O espectador também é seduzido pelos depoimentos que, de uma maneira geral, avaliam de forma positiva a trajetória de João Goulart. Muricy, o mais expressivo exemplar da versão militar/direita não chega a representar um problema. Seus depoimentos não atrapalham a imagem positiva construída pelo filme.

Ao construir a memória social do período, Tendler narra sobre democracia e justiça social em um momento significativo e oportuno de nossa história recente e marcante para a geração que viveu as décadas de 1960 e 1970, pois possibilitou recuperar um debate político retirado da esfera pública. Assim, o cineasta, através de *Jango* (1984), e anteriormente com o filme *Os anos JK* (1980), como observou Adriano Codato (2004), “[converteu-se] na via mais rápida para restaurar, na memória política nacional, um pedaço de tempo que fora violentamente banido”.

Jorge Ferreira (2006a, p.176) afirma que vinte anos após o golpe apenas em dois momentos Goulart foi lembrado. Em 1977, por Moniz Bandeira, quando publicou *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil*, e em 1984 com o lançamento do documentário. Contudo, Ferreira (2006a, p 173-176) faz uma crítica a interpretação do diretor que opta pela idéia de colapso da democracia a partir da “grande conspiração”. No filme essa idéia é reforçada pelos depoimentos do general Muricy e por Marcos Sá Correa, que enfatiza o papel da Operação *Brother Sam*. Apesar da crítica, o historiador é afinado com Silvio Tendler ao concordar com a idéia de esquecimento.

O cineasta realizou uma “rememoração produtiva” a partir do documentário, que, apoiado na história, politiza o ato de lembrar. Tendler constrói a biografia de João Goulart a partir de “indícios” do passado, que são as imagens patrimoniadas e colecionadas pelo autor. Há uma conversa entre o passado – arquivo – e presente – imagens filmadas pelo cineasta. O diálogo entre as duas temporalidades ocorre também na relação texto e imagem. Aquele, fundamental para a organização da memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi nossa proposta pensar o cinema como um espaço de construção de memória, que deve ser entendida como um fenômeno complexo e inserido em espaços de disputas e tensões; e como um trabalho realizado sempre no presente. Nesse sentido, ela deve ser associada aos espaços de lutas políticas e de negociações a partir da interação entre os atos de lembrar, esquecer e silenciar. Essas ações tornam-se mais delicadas e conflituosas ao tratarem das continuidades e rupturas de um passado ditatorial.

Na década de 1980 novas demandas sociais tomaram o espaço público. Depois de 20 anos de violência, a sociedade brasileira ocupou as ruas exigindo eleições diretas e o retorno de uma democracia plena. Foi no ruir da ditadura militar que o cineasta Silvio Tendler lançou o documentário *Jango* (1984). O filme representou com força o ano de 1984, que pode ser sintetizado na campanha das Diretas Já.

O documentário pode ser entendido como uma importante ferramenta para os rearranjos da memória, ao apresentar a trajetória de João Goulart, abordando temas ainda delicados para aquele contexto. O filme rememora a trajetória de um personagem proscrito do cenário político pós-64, privilegiando sua atuação a partir do Ministério do Trabalho até sua morte em exílio. O cineasta chama a atenção para seus projetos de reformas sociais e para a conspiração que culminou com o golpe de 1964. Também estão presentes na narrativa sua juventude, sua relação pessoal e política com Getúlio Vargas e fragmentos de sua vida familiar, apresentadas em fotografias.

Em relação ao documentário, devemos pensar em três extratos de tempo. A década de 1960, momento de produção das imagens de arquivo presentes no documentário. A década de 1980, contexto que possibilitou o cineasta realizar o rearranjo da memória a partir do filme. E hoje, quando podemos ver a produção como um documento histórico.

O documentário serve não apenas para a reflexão sobre a década de 1960, mas para pensar também o ano de 1984, pois todo o clima que agitou os primeiros anos da década de 1980 está presente no filme: a trilha sonora (destaque para a música *Coração de estudante*), o texto de Maurício Dias (que critica a ditadura militar) e a grande ênfase na participação popular (espelho do que acontecia nas ruas do país no momento em que o documentário foi lançado).

Por outro lado, o cineasta trabalha com um discurso que condensa o espaço da direita e da reação ao governo João Goulart. Assim, o filme emociona e politiza, mas polariza e simplifica. E a emoção é essencial para que o discurso polarizado funcione. Na construção

narrativa entre “bons” e “maus”, o espectador permanece do lado “bom” devido às estratégias criadas para isso: a narração marcante, a trilha sonora, e os depoimentos que, excetuando-se Muricy, Afonso Arinos e Magalhães Pinto, são todos de pessoas próximas ou simpáticas a Goulart.

Não podemos negar que o filme de Silvio Tendler possui uma grande importância na divulgação da história recente do país ao apresentar João Goulart, seus projetos de reforma e justiça social e as utopias dos anos 60. Se levarmos ainda em consideração a crítica que alguns historiadores fazem sobre a história do ex-presidente, o documentário tem outro ponto positivo, pois rememora uma trajetória esquecida.

Através da apropriação de várias ferramentas do cinema documentário clássico, o cineasta faz um filme arbitrariamente carregado de emoção e nostalgia. Às imagens de arquivo o cineasta atribui novos sentidos através do concurso de elementos como a narração, os depoimentos e a música, tudo amarrado pela montagem cinematográfica. Dessa forma, o cineasta adiciona e retira significados, apagando qualquer autoridade presente nas imagens.

O uso das imagens de arquivo carrega também a preocupação com a preservação. Foi nessa direção que o cineasta montou, ao longo dos anos, um acervo significativo de filmes, patrimonializado imagens que passou a colecionar.

Na produção do seu filme, o cineasta transitou entre o historiador, o documentarista e o memorialista. Apesar de estar amparado fartamente por documentos – imagens de arquivos, depoimentos e pesquisa histórica –, o realizador se deixa levar também por suas memórias.

Embora ainda muito jovem, os eventos da década de 60 marcaram sua vida e fizeram parte dos seus enquadramentos de memória. Suas entrevistas e depoimentos marcam bem isso. Estão presentes no documentário as comemorações da classe média com as bandeiras penduradas nas janelas, a morte de Marighela, a violência dos anos 60, a euforia no Chile com a eleição de Allende e a posterior decepção com o golpe, o assassinato de Che Guevara e todas as outras utopias e barbáries que o cineasta presenciou ou que foram representativos para sua formação.

Em relação ao momento em que foi lançado, não se trata meramente de um oportunismo falar de Goulart exatamente 20 anos após sua deposição. O documentário é um produto daquele contexto histórico de retorno das pessoas às ruas e de mobilização política.

O documentário é uma rememoração, ou seja, uma reconstrução realizada a partir do presente. As antigas imagens riscadas pelo tempo podem ser vestígios dos anos 60, mas a fala sobre elas é realizada a partir do olhar dos anos 80. Silvio Tendler vai além da criação de um lugar de memória, permitindo que a experiência do filme seja retomada e atualizada.

Certamente se fosse lançado hoje, o documentário não faria mesmo sucesso. Mas o debate em torno das questões que aborda ainda é atual.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves de ...[et al.]. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 7 fev. 2011.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O filme documentário e a construção da história: Getúlio Vargas, de Ana Carolina. **Cadernos de Ciências Humanas**: Especiaria, v. 10, n. 17, jan./jun., 2007.
- ANDREW, James Dudley. Serguei Eisenstein. In: _____. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARQUIVO NACIONAL. Disponível em: <<http://www.an.gov.br>>. Acesso em: 29 maio 2011.
- ARTE ENGANJADA. Versus, Rio de Janeiro: UFRJ/CCJE, ano 1, n. 3, nov. 2009.
- ASSIS, Denise. **Propaganda e cinema a serviço do golpe**. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2001.
- AUGUSTO, Sérgio. Os relâmpagos da emoção. In: TENDLER, Silvio. **Jango: como quando e porque se depõe um presidente**. Por Alegre: L&PM Editores, 1984.
- AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas, SP: Papius Editora, 2008.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papius, 2003
- AUTRAN, Arthur. O Cinema Novo e o documentário. In: CURSO DE HISTÓRIA DO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Cinemateca do Museu de Arte Moderna, 2006.
- BACK, Sylvio. **Sylvio Back**, filmes noutra margem. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.
- _____. **Rádio Auriverde: a FEB na Itália**. Curitiba, PR: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1990.
- BANDEIRA, Moniz. **O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BEAUVAIS, Yann. Filmes de Arquivos. **RECINE: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

BRASIL. Projeto de Lei s/n, de 30 de abril de 2010. Cria a Comissão Nacional da Verdade, no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/771442.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2011.

_____. Decreto nº 7.037, de 21 de dezembro de 2009. Aprova o Programa Nacional de Direitos Humanos - PNDH-3 e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Decreto/D7037.htm>. Acesso em: 1 jun. 2010.

_____. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6683.htm>. Acesso em: 1 jun. 2010.

BROOKEY, Márcia Paterman. **História e utopia**: o cinema de Silvio Tendler. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CALIBAN PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS. Disponível em: <<http://www.caliban.com.br>>. Acesso em: 30 abr. 2010.

CINEMATECA BRASILEIRA. Ficha técnica do documentário Jango. Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=025338#>>. Acesso em: 30 maio 2010.

CINEMATECA IMAGINÁRIA: cinema & memória. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/DDD, 1981.

CODATO, Adriano. O golpe de 1964: luta de classes no Brasil - a propósito de 'Jango', de Silvio Tendler. **Revista Espaço Acadêmico** (UEM), v. 36, mar. 2004. Disponível em: <www.espacoacademico.com.br/036/36ccodato.htm>. Acesso em: 5 jan. 2011.

COM TODO O IMPACTO. Revista Veja. São Paulo, edição 812, 28 mar. 1984.

COMO MORREU A DEMOCRACIA. Jornal do Brasil, 15 fev. 1984. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

CPDOC. <<http://www.cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 30 abr. 2010.

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. O tempo do olhar: arquivo em documentário de observação. **Conexão** – Comunicação e Cultura, USC, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010.

COSTA, Fernando Morais da. **O Som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DANTAS, Cíntia Christiele Braga. **Do cabra marcado para morrer aos cabras marcados para lembrar**: a memória e a construção de sentidos da ditadura de 1964. 2008. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

D'ARAUJO, Maria Celina. Raízes do Golpe: Ascensão e Queda do PTB. In: D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Glaucio Ary D. (Org.). **21 anos de Regime Militar: balanços e perspectivas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1994.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves Delgado. Documentário Jango, ajudou a ampliar o gosto pela história, 2011. Disponível em: <http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_8/2011/03/12/ficha_cinema/id_sessao=8&id_noticia=36070/ficha_cinema.shtml>. Acesso em: 27 mar. 2011.

_____. 1964: temporalidade e interpretação. In: REIS, Daniel Aarão; RIDETI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1996-2004)**. Bauru: Edusc, 2004.

DIAS, Maurício. Jango anistia Jango. TENDLER, Silvio. **Jango: como quando e porque se depõe um presidente**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 22 maio 2011.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Parecer s/n de 13 fev. 1984. Rio de Janeiro: Departamento da Polícia Federal, 1984a. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

_____. Parecer 1978/84 de 24 fev. 1984. Rio de Janeiro: Departamento da Polícia Federal, 1984b. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

_____. Parecer s/n de 9 fev. 1984. Rio de Janeiro: Departamento da Polícia Federal, 1984c. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

DOCUMENTO DAS FORÇAS ARMADAS CONTRÁRIO À CRIAÇÃO DA COMISSÃO DE VERDADE, O Globo, 4 abr. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/pais/arquivos/EvandroDoc0001.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

DODEBEI, Vera. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Teresa; MORAES, Nilson (Orgs.). **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

EOCA O CANTO GERAL. **Revista Veja**, n. 960, 28 de jan. 1987.

ENTENDA A POLÊMICA SOBRE A COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **O Globo**, 13 jan. 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/pais/mat/2010/01/13/entenda-polemica-sobre-comissao-nacional-da-verdade-915516271.asp>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

ESCOREL, Eduardo. Vestígios do passado: acervo audiovisual e documentário histórico. In: **CPDOC 30 anos**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/CPDOC, 2003. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/>>. Acesso em: 4 ago. 2009.

FAGIOLI, Julia G. D. Videogramas de uma revolução: o acontecimento pela imagem. **XI Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE**. São Paulo: SOCINE, 2009, v. 11.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

FERREIRA, Jorge. 1946-1964: histórias que livros didáticos não contam. In: ROCHA, Helenice; MAGALHÃES, Marcelo; GONTIJO, Rebeca (orgs.). **A escrita da história escolar**: memória e historiografia. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009.

_____. O governo Goulart e o golpe civil militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano**: O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. v.3.

_____. Entre a História e a memória: João Goulart. In: FERREIRA, Jorge; AARÃO REIS, Daniel (Org.). **As esquerdas no Brasil. Nacionalismo e reformismo social (1945-1964)**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v. 2.

_____. Como as sociedades esquecem: Jango. In: SOARES, Mariza; FERREIRA, Jorge (Orgs.). **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

FERREIRA, Marieta de Moraes Ferreira. Goulart, João (verbete). In: ABREU, Alzira Alves de ... [et al.] (Coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 7 fev. 2011.

_____. (Org.). **João Goulart**: entre a memória e a história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006b.

FERRO, Marc. O império da imagem; O filme: uma contra-análise da sociedade?. In: _____. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. **Carta enviada ao Arquivo Nacional**. 3 nov. 2010. Disponível em :< http://oglobo.globo.com/pais/arquivos/pais_carta.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2010.

_____. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, dez. 2002.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: 29 maio 2011.

FONSECA, Maria Cecília Londres Fonseca. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia F.M. Rocha que voa: o cinema, a memória e o “teatro de operações” da montagem. **Doc on-line**, n. 8, ago. 2010.

FREIRE, Rafael de Luna. A documentação diversa em arquivos de filmes: uma rotina movida à paixão. In: FRESQUET, Adriana; XAVIER, Márcia (orgs.). **Novas imagens do desaprender**. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

GOMES, Angela de Castro. Memórias em disputa: Jango, ministro do Trabalho ou dos trabalhadores? In: FERREIRA, Marieta de Moraes Ferreira (Org.). **João Goulart: entre a memória e a história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. **O vice de JK**. Disponível em:

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/VicePresidenteJK/O_vice_de_JK>.

Acesso em: 30 abr 2010.

_____; FERREIRA, Jorge. **Jango: as múltiplas faces**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

GONÇALVES, A. J. A Ditadura das Imagens. **Histórica: Revista On Line do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 14, set. 2006. Disponível em:

<<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao14/materia02/>>.

Acesso em: 22 jun. 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GOVERNO JOÃO GOULART. Última Hora, 13 nov. 1987. Disponível em:

<<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANGO: a história começa a ser contada. **Jornal do Brasil**, 15 fev. 1984. Disponível em:

<<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

JELIN, Elizabeth. Não há apenas uma memória, **Jornal O Globo** (Caderno Prosa & Verso), 9 jan. 2010. (entrevista).

_____. **Los trabajos de la memoria**. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002

JORNAL DO BRASIL. Disponível em:

<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19920614&b_mode=2>.

Acesso em: 29 maio 2011.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas em 1950**. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.34, jul.-dez. 2004.

_____. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LAGNY, Michèle. Escrita filímica e leitura da história. **Cadernos de Antropologia e imagem**, Rio de Janeiro, n.1, v. 1, 2000.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1, 1984a.

_____. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1, 1984b.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: ADES, E. ...[et al.]. **O Som no cinema**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008.

_____; MESQUITA, C. **Filmar o Real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____; RESENDE, Luiz. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. In: **Encontro Socine**, 13, 2009, São Paulo, ECA/USP, 2009.

MARTINS, W. S. N. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970 1980. **Ibero Americana Global**, v. 1, p. 29-42, 2008. Disponível em: <http://iberoamericaglobal.huji.ac.il/num1/art3_william.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2011.

MATUSZEWSKI, Boleslav. Uma nova fonte histórica. **Contracampo**, n.34, [2001]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>>. Acesso em: 1 jun. 2010. (orig. 1898).

MÁXIMO, João. **A música do cinema**: os 100 primeiros anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. v.2.

MEMÓRIAS REVELADAS. Centro de Referências de Lutas Políticas no Brasil. Disponível em: <<http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, 1992.

MOREIRA, Francisco Sérgio Moreira. **Entrevista sobre a produção**. Rio de Janeiro: Caliban, [2007]. Vídeo. In: JANGO (1984). Direção: Silvio Tendler. Produção: Denise Goulart; Hélio Paulo Ferraz e outros. Roteiro: Maurício Dias. Rio de Janeiro: Rob Filmes; Caliban, 1984. 1 DVD. Material adicional (Extras. Entrevistas extras. Equipe de realização).

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papiurus, 2005a.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b. v.2.

NO CORAÇÃO DA POLÍTICA: os bastidores das filmagens de “Tacredo – A travessia”, novo longa de Silvio Tendler. Segundo Caderno, **O Globo**, 7 jul. 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, dez. 1993.

OLIVEN, Ruben George. Patrimônio intangível: considerações iniciais. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ORDEM DOS ADVOGADOS DO BRASIL. Campanha pela memória e pela verdade, 2010. Disponível em: <<http://www.oab-rj.org.br/memoria.jsp>>. Acesso: 06 junho 2011.

PAULA, Christiane Jalles. **O segundo mandato na presidência e a crise sucessória**.

Disponível em:

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/VicePresidenteJanio/O_segundo_mandat_o_e_a_crise_sucessoria>. Acesso em: 30 abr 2010.

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. FIDALGO, António; SERRA, Paulo (Orgs.). Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2005. (v.1 – Estética e tecnologias da imagem). Disponível em: <<http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/ACTAS%20VOL%201.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

_____. Propostas de realização. Imagens e sons do passado e imagens e sons do presente.

Revista INTERIN, n. 2, 2007. Disponível em:

<http://www.utp.br/interin/edicoesanteriores/02/edicao_dez06/art_tematico_01.htm>. Acesso em: 24 jul. 2010.

_____. Análise de filmes: conceito e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, Abril de 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2010.

PINHEIRO, Nicolas Alexandria. **O produto cinematográfico como documento-instituição**: discussões teórico-metodológicas. 1999. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.10, 1992.

_____. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

POMIAN, Krzystof. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**. Sistemática. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, vol. 42, 2000.

_____. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1, 1984.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

RAMOS, Jorge Leitão. **Sergei Eisenstein**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

RECINE. Disponível em: <<http://www.recine.com.br>>. Acesso em: 19 jul. 2009.

RECOMENDAÇÕES SOBRE A SALVAGUARDA E A CONSERVAÇÃO DAS IMAGENS EM MOVIMENTO. In: CINEMATECA IMAGINÁRIA: cinema & memória. Rio de Janeiro: EMBRAFILMES/DDD, 1981.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS, Daniel Aarão; RIDETI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois** (1996-2004). Bauru: Edusc, 2004.

REVISTA FILME CULTURA. Disponível em: <<http://www.filmecultura.com.br/>>. Acesso em: 14 ago. 2010.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In: Vera Dodebei; Regina Abreu. (Org.). **E o patrimônio?**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2008.

RODEGHERO, Carla Simone. O documentário Jango, de Silvio Tendler, e a crença no poder do povo na rua. In: PADRÓS, Enrique Serra ...[et al.]. **Ditadura de segurança nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória**. Porto Alegre: Corag, 2009. (vol. 4 – O fim da ditadura e o processo de redemocratização).

RODRIGUES, Alberto Tosi. **Diretas Já: o grito preso na garganta**. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

SALLES, João Moreira. Perspectivas do documentário brasileiro. In: CURSO DE HISTÓRIA DO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Cinemateca do Museu de Arte Moderna, 2006.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009

SANTOS, Laerte Moreira dos. **Jango**, 1999. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/oficina/jango.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2011.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, Papirus, 2006.

SCHMIDT, Benito Bisio. Cicatrizes aberta ou página virada? Lembrar e esquecer o golpe de 1964 quarenta anos depois. **Anos 90**, Porto Alegre, v.14, n.26, dez. 2007.

60 ANOS DE UTOPIA. Segundo Caderno, O Globo, 12 de mar. de 2010.

SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da Silva. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves Delgado (Orgs.). **O Brasil Republicano. O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v.4.

SONS DO ADEUS. **Revista Veja**, n. 869, 1 maio 1985.

TENDLER, Silvio. **Caros Amigos**, ano XIV, n. 168, mar. 2011a. (entrevista).

_____. **Entrevista concedida ao autor**, abr. 2011b. (entrevista concedida ao autor, Fabio Maciel, em anexo).

_____. Quando o país vai ao cinema. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 5, n. 57, jun. 2010. (entrevista).

_____. **Isto É**, 7 mai. 2010. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/71112_ANISTIARAM+ATE+ESTUPRADORES+?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage>. Acesso em: 5 jun. 2010. (entrevista).

_____. **Entrevista sobre a produção**. Rio de Janeiro: Caliban, [2007]. Vídeo. In: JANGO (1984). Direção: Silvio Tandler. Produção: Denise Goulart; Hélio Paulo Ferraz e outros. Roteiro: Maurício Dias. Rio de Janeiro: Rob Filmes; Caliban, 1984. 1 DVD. Material adicional (Extras. Entrevistas extras. Equipe de realização).

_____. **UNE 70 anos**: Silvio Tandler fala dos filmes sobre a história da entidade. 8 ago. 2007. Disponível em: <http://www.une.org.br/home3/opinio/entrevistas/m_10048.html>. Acesso em: 5 jun. 2010. (entrevista).

_____. Silvio Tandler: cinema, história e política. **Cinemais**, n. 25, set.-out. 2000. (entrevista)

_____. **Jango**: como quando e porque se depõe um presidente. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984a. (roteiro, informações de produção etc.).

_____. **Solicitação de Autorização Especial**, de 13 fev. 1984. Rio de Janeiro: Caliban, 1984b. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

_____. A trajetória de um documentário. **Folha de São Paulo**, n. 376, 1 abr. 1984c. Caderno Folhetim. (entrevista).

_____. A reconstrução da memória. **Filme Cultura**, n. 44, abr.-ago.1984d. (entrevista).

_____. Em defesa de Jango. **Revista Veja**. São Paulo, edição 813, 4 abr. 1984e. (entrevista).

TISO, Wagner. **Entrevista sobre a produção**. Rio de Janeiro: Caliban, [2007]. Vídeo. In: JANGO (1984). Direção: Silvio Tendler. Produção: Denise Goulart; Hélio Paulo Ferraz e outros. Roteiro: Maurício Dias. Rio de Janeiro: Rob Filmes; Caliban, 1984. 1 DVD. Material adicional (Extras. Entrevistas extras. Equipe de realização).

TODOROV, Tzvetan. **Memória do mal, tentação do bem**. São Paulo: Arx, 2002.

_____. **Los Abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2000.

UMA MEMÓRIA VISUAL. *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1984. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VÉRAY, Laurent. A história pode ser feita com arquivos filmicos? **RECINE**: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2004.

VIEIRA, João Luiz. Vanguarda Revolucionária: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico. **RECINE**: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, ano 1, n. 1, set. de 2004.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Referências filmicas

OS ANOS JK: uma trajetória política. Direção: Silvio Tendler. Produção: Hélio Ferraz. Roteiro: Cláudio Bojunga, Antonio Ferra e Silvio Tendler. Rio de Janeiro: Terra Filmes; Caliban, 1980. 1 DVD.

AÇÃO ENTRE AMIGOS. Direção Beto Brant. Produção: Renato Ciasca. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca. Rio de Janeiro. São Paulo: Dezenove Som e Imagens Produções Ltda.; TV Cultura de São Paulo, 1998. 1 VHS.

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS. Direção: Cao Hamburger. Produção: Caio Gullane, Cao Hamburger e Fabiano Gullane. Roteiro: Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger. São Paulo: Gullane Filmes; Caos Produções Cinematográficas; Miravista; Globo Filmes, 2006. 1 DVD.

ANOS REBELDES. Direção: Dennis Carvalho; Ivan Zettel; Silvio Tendler. Direção Geral: Dennis Carvalho. Roteiro: Gilberto Braga; Sérgio Marques. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1992. 3 DVD.

ARAGUAIA: a conspiração do silêncio. Direção: Ronaldo Duque. Roteiro: Ronaldo Duque; Guilherme Reis; Paula Simas. [S.l.]: Fábrica de Fantasias Luminosas; Ronaldo Duque & Associados; IMA - Imagens da Amazônia; Z Filmes; Teleimage, 2004. 1 DVD.

BATISMO DE SANGUE. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Tininho Nogueira Da Fonseca; Guilherme Fiúza; Simone Magalhães; Helvecio Ratton. Roteiro: Dani Patarra; Helvecio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes, 2006. 1 DVD.

CABRA-CEGA. Direção: Toni Venturi. Produção: Chico Andrade; Michel Bercovitch; Jonas Bloch; Chico Buarque e outros. Roteiro: Fernando Bonassi; Roberto Moreira; Di Moretti; Victor Navas. São Paulo: Olhar Imaginário; Europa Filmes; Quanta Centro de Produções Cinematográficas; Estúdios Mega, 2004. 1 DVD.

CONDOR. Direção: Roberto Mader. Produção: Tuinho Schwartz. Roteiro: Roberto Mader. [S.l.]: Focus Films; Taba Filmes, 2007. 1 DVD.

CRÔNICAS DE UM VERÃO. Direção: Jean Rouch; Edgar Morin. Produção: Anatole Dauman; Philippe Lifschitz. Roteiro: Jean Rouch; Edgar Morin. Paris: Argos Films, 1961. 1 DVD.

ENCOURAÇADO POTEMKIN. Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Iakov Bliokh. Roteiro: Nina Agadjanova; Serguei Eisenstein. URSS: Goskino, 1925. 1 DVD.

GETÚLIO VARGAS. Direção: Ana Carolina. Produção: Glaucia Camargos; Nei Sroulevich. Roteiro: Ana Carolina; Manoel Maurício de Albuquerque. [S.l.]: Zoom Cinematográfica, 1974. 1 VHS.

HÉRCULES 56. Direção: Silvio Da-Rin. Produção: Suzana Amado. Roteiro: Silvio Da-Rin. São Paulo: Antonioli & Amado Produções Artísticas Ltda.; Diálogo Comunicação; Casablanca Filmes; Quanta Centro de Produções Cinematográficas, 2006. 1 DVD.

JANGO (1984). Direção: Silvio Tendler. Produção: Denise Goulart; Hélio Paulo Ferraz e outros. Roteiro: Maurício Dias. Rio de Janeiro: Rob Filmes; Caliban, 1984. 1 DVD.

JÂNIO A 24 QUADROS. Direção: Luís Alberto Pereira. Produção: Thomas Farkas; Luís Alberto Pereira. Roteiro: Luís Alberto Pereira. São Paulo: Embrafilme; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1981. 1 VHS.

NOITE E NEBLINA. Direção: Alain Resnais. Produção: Jean Cayrol; Chris Marker. Produção: Anatole Dauman; Samy Halfon; Philippe Lifchitz. França: Argos Fims, 1955. 1 DVD.

QUASE DOIS IRMÃOS. Direção: Lúcia Murat. Produção: Ailton Franco Jr.; Branca Murat; Lúcia Murat; Milena Poylo; Gilles Sacuto. Roteiro: Paulo Lins; Lúcia Murat. Santiago, Chile; Rio de Janeiro: Taiga Filmes; Ceneca Producciones; TS Productions, 2004. 1 DVD.

O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto; Luiz Carlos Barreto e outros. Roteiro: Leopoldo Serran. Rio de Janeiro: Columbia Pictures Television Trading Company; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas e outros, 1997. 1 VHS.

RÁDIO AURIVERDE. Direção: Sylvio Back. Produção: Margit Richter. Roteiro: Sylvio Back. Paraná: Silvio Back Produções Cinematográficas, 1990. 1DVD.

REVOLUÇÃO DE 30. Direção: Sylvio Back. Produção: Sylvio Back. Roteiro: Sylvio Back. Paraná: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Secretaria de Cultura e do Esporte do Paraná; Fundação Cultural de Curitiba, 1980. 1 VHS.

ROCHA QUE VOA. Direção: Eryk Rocha. Produção: Tarcisio Vidigal. Roteiro: Eryk Rocha; Bruno Vasconcelos. Rio de Janeiro: Grupo Novo Cinema e TV Ltda, 2002. 1 DVD.

ANEXO I – ENTREVISTA COM SILVIO TENDLER

Entrevista realizada por Fabio Maciel com o cineasta Silvio Tandler, na sua produtora, *Caliban Produções Cinematográficas*, localizada no bairro da Glória, Rio de Janeiro, no dia 27 de abril de 2011.

Fabio Maciel: Como o cinema começou na sua vida?

Silvio Tandler: O cinema entrou na minha vida... São várias entradas. A primeiríssima foi na infância. Eu morava em Copacabana, e todo primeiro domingo do mês tinha seção *Tom & Jerry*. Eu morava na Raimundo Correia, em frente a três cinemas. Tinha o *Metro*, o *Arte Palácio* e o *Copacabana*, assim na porta da minha casa. Então, todo primeiro domingo do mês eu ia no *Metro* ver o *Tom & Jerry* com minha mãe e meu pai. Freqüentava muito cinema. Nesses cinemas via muito chanchada brasileira e tal. Minha idade é fácil medir porque eu sou de 1950, então são anos redondos... Quer dizer, estou contando uma história para você de 1956, 1957, quando tinha cinco, seis anos de idade. Via muito *Gordo e o Magro* e *Chaplin*. Então, o cinema sempre me fascinou. Lembro da minha mãe me levando na Cinelândia para ver filme... Isso é infância. Dá um corte, eu... 1963, 1964, 1965 começo a freqüentar cinema e me interessar. Aí tem o golpe de 64, eu tenho quatorze anos de idade. Sintomaticamente eu estava dentro do cinema vendo um filme e minha mãe tinha me dado uma instrução. Se sentisse alguma coisa esquisita devia voltar para casa. Estava no cinema, ouvi uma gritaria. Saí para ver o que era, era Copacabana comemorando a partida do Jango para Brasília. Saiu do Rio para Brasília, e eles tiveram com folgas contadas que o golpe estava dado. E aí eu fui para casa e tal... E a resistência ao golpe... O golpe foi dado e os políticos foram presos, cassados e exilados. Sindicados fechados. UNE fechada. Quem pôde começar a resistir ao golpe foram os intelectuais: são os jornalistas, os escritores, os artistas. Aí os artistas saem do CPC da UNE e vão fundar o Teatro Opinião. Ferreira Goulart, Vianinha e tal. E a resistência ao golpe começa a se dar por aí. É o Carlos Heitor Cony com as crônicas dele no *Correio da Manhã*. É o Sérgio Porto no *Última Hora*. Aí eu começo a me pautar no modelo deles. E o cinema nessa época era uma coisa meio que militante, meio de oposição. Era o Cinema Novo. Então eu começo a olhar para esse universo intelectual e cultural com certo fascínio. Pinta o festival JB-Mesbla de filmes de curta-metragem amadores e eu começo a ver um caminho possível para entrar no cinema. Antes disso eu estudava no colégio Pedro Álvares Cabral, em Copacabana, e um dia eu li no jornal que uma professora, Maria José, num colégio em Jacarepaguá, fez um filme com os alunos. Todos mais ou menos da minha idade. E de repente

eu olho e essa professora dava aula na mesma escola que eu. Então tem muita proximidade, quer dizer, entre a professora que está fazendo filme com alunos, gente da minha idade e eu curioso para fugir daquela vida de classe média de Copacabana. Começo a sonhar com essa possibilidade e aí começo a pensar em cinema. Nessa época não tem escola de cinema, eu começo a freqüentar os cineclubes. Fundo um cineclube, o 4C, que era *Cineclube Charlie Chaplin*, com amigos, e a gente começa ver os filmes de cinema em 16 mm. Os pais da gente tinham projetores. A gente via *Guerra dos Botões*, *Os Companheiros*, faroestes e tal. E começo a entrar nesse mundinho do cinema. Eu começo a freqüentar a Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro e me fascino por ter contato com esses intelectuais da Federação. A sede era no Museu de Arte Moderna. Então a gente ia para o bar do museu, ficava bebendo cerveja e olhando passar Caetano Veloso, Macalé e os todos os artistas plásticos da cidade, já que o MAM era o centro de efervescência. Os caras da música, os caras do cinema. Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e tal. E vou embevecendo nesse mundo e vou resolvendo entrar no cinema. Eu estava escalado para ser advogado. Eu precisava ter, como um jovem judeu de classe média, uma profissão nobre. Seria Direito. Só que aí tem a ditadura militar e a minha falta de vontade de ser burguês. Aí comecei a pensar em cinema seriamente. Em 1968 eu fiz o meu primeiro filme. Fiz a última entrevista com o marinheiro João Cândido da Revolta da Chibata. Depois, em 1969, esse filme se perdeu, foi queimado. Mas aí eu já estava metido nessa cachaça e estou aí até hoje.

Depois de 1964 o senhor ficou ainda algum tempo no Rio, depois foi para o Chile e depois França...

Fiquei até 1970... Final de 1970 eu fiquei no Brasil. Em 1969 tive um processo político, consegui sair. Em 1970 eu estava por aqui, completamente pirado, meus amigos ou morrendo sob tortura, presos, clandestinos ou, então, desbundados se drogando. Eu não queria nem me drogar nem morrer de nenhuma maneira. Então fiquei completamente perdido até novembro de 1970... Setembro de 1970 quando o Allende ganhou a eleição. Aí eu falei, vou para o Chile.

E no Chile, também teve contato com o cinema?

Sim, sempre. Desde que eu entrei, onde eu circulava, eu já ai achando que era cineasta e as pessoas acreditavam. Então, cheguei ao Chile levando cartas. Já procurei a cinemateca. Já procurei o Miguel Littin. Fui à universidade e a televisão. E isso eu fiz um filme lá sobre cultura popular.

E depois o senhor foi para França estudar?

Em 1972. Aí fiquei lá um ano e meio no Chile. Gostei muito, mas eu queria estudar cinema. E aí fui para a França, me matriculei no curso do Jean Rouch de Cinema Aplicado às Ciências Sociais. Esse era um curso menor de preparação, um subproduto para preparar antropólogos, sociólogos e tal, para utilizar o cinema como suporte de pesquisa do trabalho de campo. E eu fiz esse curso, mas eu precisava ter o diploma. Aí eu fui fazer História em *Paris VII*, e fui fazer o curso do Marc Ferro na *Escola de Altos Estudos em Ciência Sociais* sobre cinema e História. Me formei, fiz uma tese sobre um cineasta chamado Joris Ivens. Fiz a licença de história em *Paris VII*. Fiz, paralelo a isso, um filme sobre o Chile com um grupo coordenado pelo Chris Marker e voltei para o Brasil para fazer cinema.

E essas pessoas foram fundamentais para sua formação...

Sem elas eu não seria o que sou.

E por que história e cinema?

Porque eu sempre fui muito apaixonado por cinema, sempre fui um péssimo aluno e de repente descobri que a única matéria que passava direto era história. Aí eu vi que gostava de história. E eu sempre tive uma veia muito política, então queria fazer política só que eu não acreditava muito na política partidária, nunca acreditei. E comecei a querer fazer política pelo viés da história e da cultura. E em 1968, quando ocorreram as grandes manifestações e tal, eu descobro o cinema político, descobro os livros do Nelson Werneck Sodré. Vejo que eles têm grandes histórias para contar. Junto cinema político, Nelson Werneck Sodré e aí junta cinema documentário e vira esse coquetel explosivo.

É comum, o senhor se expressa através de uma personagem: JK, Jango, Milton Santos, atualmente Tancredo Neves. Por que sempre dessa forma?

Isso eu aprendi com Joris Ivens. Ele diz que o cinema documentário, a semelhança do cinema de fic o, precisa ter um personagem central. O cinema histórico precisa ter uma personagem central, um personagem  ncora. E aí eu sempre tive um personagem: Jango, JK, Milton Santos, Marighela, Castro Alves, Oswaldo Cruz. E só esse último filme que eu fiz   que o âncora sou eu, que   *Utopia e Barbárie*.

E esses personagens tiveram em comum o fato de terem suas trajetórias interrompidas.

No cinema você tem que ter um personagem. Segundo Joris Ivens, o cinema documentário, à semelhança da ficção, tem que ter um personagem. E aí eu fiz tudo isso. Anos depois, depois que eu já tinha uma obra completa, o Arnaldo Carrilho, que é o embaixador do Brasil na Coreia do Norte... É um apaixonado por cinema, desde sempre transitou pelo cinema. Era amigo do Glauber na juventude. Foi do Departamento de Cinema do Itamaraty... Departamento Cultural, quando o Cinema Novo começou a existir... E anos depois ele olhou minha obra e decretou que eu era o cineasta dos sonhos interrompidos. Porque o que tinha de comum entre todos os meus personagens é que eles tinham deixado uma obra inconclusa pelas condições da vida. JK foi cassado, Jango foi deposto, Oswaldo Cruz morreu cedo, o Milton Santos morreu, Castro Alves morreu com 24 anos, Glauber, com 42. E aí ele percebeu que eles tinham deixado uma obra incompleta, que eu era o cineasta dos sonhos interrompidos.

O senhor poderia falar um pouco do processo de constituição do seu acervo? O senhor começou a constituir esse acervo em um momento em que ninguém pensava nisso.

Ninguém achava importante isso. O acervo começou da seguinte forma: quando eu voltei para o Brasil, em 1976, eu queria fazer cinema político e cinema histórico. Aí eu procurei um amigo que tinha dinheiro, era armador, construtor naval e tinha uma produtora de cinema por relações familiares. E ele falou: “Silvio, eu banco um filme teu, eu topo fazer documentário, agora eu não faço filme”... Naquela época não existia essas leis fiscais todas. “Eu não vou fazer cinema para perder dinheiro. Eu não quero fazer cinema por fazer. Eu quero fazer um filme para ser visto. Então vamos arranjar um tema que seja importante”. E aí nós dois discutimos, vimos o que tinha acontecido de mais importante no Brasil naqueles últimos anos. E tinha sido o enterro do JK. O JK morreu em agosto de 1976, ele estava dezesseis anos fora do poder. Foi presidente até 1960. Ele estava cassado desde 1964, quer dizer, doze anos longe da política e quando ele morreu, tanto a população do Rio de Janeiro quanto em Brasília se lixaram para a ditadura. Se ia ser autorizado ou não ia. E foi todo mundo para rua para se despedir. Então nós achamos que seria um bom tema, um bom gancho para contar a história do Brasil até porque o JK... Os militares diziam que o Brasil para se desenvolver, para ter desenvolvimento não poderia haver democracia. E o JK foi antítese disso. JK foi o presidente que mais desenvolveu o país com democracia. E aí ele... Nós resolvemos que seria o JK. Ele se dispôs a dar o dinheiro, era algo naquela época em torno do que seria hoje 100 mil reais. Falei: “segura essa grana, que vou ver se arrumo material, se tem arquivo pra gente poder

fazer esse filme.” Eu dei a sorte e o azar de ir direto à Cinemateca do MAM e conversar com o Aluísio... A gente conhecia como Aluisio Gordo. Ele era um cara muito gordo, muito rico, rico de família. Cinema para ele era um diletantismo. Ele ganhava dinheiro com outras coisas. Ele adorava cinema, era subdiretor da Cinemateca. Ficava lá o dia inteiro. Aí procurei o Aluisio e falei: “Aluísio quero fazer um filme sobre o JK e queria saber o que você tem de acervo sobre o JK porque eu consegui um amigo que bota dinheiro para gente poder fazer o filme”. Ele falou: “Maravilha! Pode pegar que eu tenho tudo”. E começou a me contar tudo o que ele tinha: invasão da UNE, manifestação dos estudantes baianos, tinha tudo que eu precisava. Eu falei: “Legal, fechado”. Fui no Hélio e falei: “Hélio, pode me dar o dinheiro que o filmes está garantido, temos arquivo”. Ele colocou o dinheiro na minha conta e comecei a gastar por conta, para a produção e tal. Voltei lá no MAM. O Aluisio não tinha um fotograma, não tinha nada. Aquele acervo era uma bagunça. E aí eu falei: “Estou ferrado!”. Peguei o dinheiro com o cara, já gastei e eu não tenho cinco mil reais para devolver para ele... Agora tem que fazer. Aí comecei a catar figurinha por aí. Eu fui na TV Tupi e pedi material. Tinha uma menina que cuidava lá dos filmetes, ela ficava dentro da própria Tupi ali na Urca e cuidava dos repórteres. Aí ela pegou um rolinho... Ela estava com um rolinho do JK. Ela pegou um rolinho que era “Imagens do carro acidentado do JK”. Ela pegou aquele rolinho, pegou na mão assim e esmagou e disse: “Essa merda não serve para nada”. Eu fiquei louco quando eu vi que ela estava esmagando as imagens do carro acidentado do JK. Eu falei: “Essa merda não serve para você, passa para cá”, e peguei algum material. E eu percebi que ela ficou com tesão no cara que seria o meu montador. Ela ficou com o tesão no cara. Começamos a conseguir imagens nesse esquema na TV Tupi. E eu comecei a viajar e juntar caquinho. Comecei a juntar imagem, a comprar material. Eu conheci um cara que vendia acervos de filmes a quilo, ele vendia aqueles filmes e mais filmes com imagens do Brasil. As pessoas compravam o acervo dele, derretiam para fazer escova de cabelo. E era muito barato. E aí eu inflacionei o mercado, comecei a pagar o dobro. Porra, você comprava um saco de filme desse tamanho por cinco reais, o que seriam cinco reais hoje. Aí eu falei: “Eu quero, eu compro”. Comecei a comprar sacos e sacos, e minha casa foi lotando e minha mulher foi ficando maluca e aí comecei a comprar os móveis velhos dele também. O cara era metido a artista, fazia umas talhas. Eu comprava umas talhas horrorosas dele. Me interessavam os acervos, os filmes. Fui comprando tudo, enchendo. Eu fiquei com uma sala em casa cheia de filmes. E foi virando uma bola de neve porque eu ia nos lugares e via que ninguém dava importância. Os filmes da Agência Nacional a gente descobriu num galpão da Polícia Federal ali nos Cais do Porto. A gente foi no galpão da Polícia Federal no Cais do Porto, cheio de latas

de filme e aí a gente dizia: “Meu amigo, posso dar uma olhada no material”. Tinha uns caras gordos sem camisa, um calor danado, jogando baralho. Eu dizia: “Posso dar uma olhada naquelas latas”. Eles falavam: “Leva aquela merda, não serve para porra nenhuma”. E assim a gente achou a revolta dos marinheiros, cenas que no *JK* e no *Jango* são fundamentais e que estavam jogadas no lixo. E fui pegando, fui recolhendo, fui guardando e formando o meu acervo. E depois que eu fiz o *JK*, que virou notícia, as coisa inverteram e as pessoas começaram a me procurar para dar ou vender. Um dia eu recebi um telefonema de um lixeiro da COMLURB dizendo que ele fez uma limpeza numa produtora de publicidade em Botafogo e achou um bando de filmes na lata do lixo. Ele queria me dar. Então, fui na casa dele lá no subúrbio e peguei latas e mais latas de filmes. Eu fiquei grilado. Aí eu peguei a etiquetinha da produtora e liguei para saber se não tinha sido sabotagem de algum funcionário que tinha jogado aquilo fora, e os caras falaram: “É para jogar fora mesmo”. Eram comerciais do *Brasil Grande* da ditadura. E assim fui montando o meu acervo e hoje eu tenho seguramente o maior acervo particular do Brasil.

E como é esse processo? Primeiro o senhor tem um roteiro e as imagens são utilizadas conforme a necessidade?

Eu primeiro tenho uma pesquisa. Eu trabalhei diferentemente em vários filmes até o momento que eu passei a ter uma dinâmica própria. No *JK* eu trabalhei com dois pesquisadores, eram dois mestrandos de antropologia que fizeram uma pesquisa histórica, ouviram sociólogos ou cientistas políticos, políticos, ex-militantes sobre os anos JK. Aí eles elencaram as coisas mais importantes daquela época. Aí comecei a correr atrás dessas imagens. Paralelamente a isso, eu comecei a correr atrás das entrevistas. E comecei a fazer as entrevistas e cruzava, quer dizer, o que eu arrumava de imagem com que eu ouvia das pessoas. Então as pessoas começavam a falar da greve dos bondes no governo JK. Eu tive que correr atrás das imagens da greve dos bondes. Eu comecei a achar imagens de coisas que ninguém falava nada. Pelo volume de informação que aquelas imagens traziam eu percebi que aquilo ali tinha sido um fato importante durante os anos JK e voltava a ouvir as pessoas. Então eu fui cruzando isso e aí fui construindo o filme. O filme nasceu mesmo na moviola.

E no caso do *Jango*, ele é uma continuação necessária do *JK*?

É uma continuação normal. Não diria necessária, mas quando eu acabei o *JK* eu estava procurando o que fazer da vida e não necessariamente eu pensava no *Jango*. Eu gostava do personagem do Jango, mas achava difícil conseguir dinheiro para fazer o filme. Jango ainda

era proscrito, o JK já estava mais aceito. Na época ainda estava cassado mais, era mais palatável. O Jango ainda não. Aí um dia eu li no jornal, uma notinha de três linhas que o Raul Ryff tinha feito a projeção do filme da viagem do Jango na China e na Rússia. Eu consegui o telefone do Ryff, liguei para ele, me identifiquei e falei: “Eu queria ver esses filmes”. Ele marcou um encontro comigo na casa do Eduardo Chuahy, que foi outra pessoa fundamental. E os dois me atacaram: “Tudo bem, eu te mostro, mas por que você não faz um filme sobre o Jango?”. Eu falei: “Eu adoraria fazer, mas acho difícil da gente conseguir dinheiro”. Aí ele falou: “Eu te arranjo”. Então, a gente montou o esquema do filme, e o Ryff montou a equação de grana. Consegui uma parte com a filha do Jango, uma parte com um ex-ministro do Jango que preferiu não aparecer. Era da terra dele, era um cara conservador, mas que tinha sido ministro do Getúlio Vargas e do Jango, e por lealdade ao Getúlio topou bancar em homenagem ao Jango. Deu outra cota. Nós, técnicos, ficamos com uma cota e esse meu amigo rico que tinha bancado *JK* bancou outra cota. Com isso a gente conseguiu fechar o filme.

A trilha sonora do *Jango* chama muito atenção. O Milton Nascimento e o Wagner Tiso funcionam como um segundo narrador no filme. Como foi essa parceria?

Essa parceria foi essas coisas malucas que a gente faz da vida. Eu morava na Tijuca, na Aldeia Campista, tinha um fusquinha e dava aula na PUC. Era uma viagem longa. Aí um dia estava indo dar aula na faculdade, era o dia da posse do Brizola. E fui ouvindo a posse do Brizola pelo rádio, com aquela narração toda. E aí de repente entrou o intervalo musical e o Milton Nascimento cantando aqueles *la-laia-laia-laia* dele. Aí eu disse: “Esse cara bem que podia cantar no Jango”. Aquele sonho maluco. É como você chegar agora e dizer que vai chamar o Paul McCartney para cantar. O Milton Nascimento era completamente distante para mim. Aí eu fiquei com aquilo na cabeça. Eu nessa época freqüentava muito o Baixo Gávea. Eu dava aula na PUC à noite e o *point* da cidade era o Baixo Gávea. E quem freqüentava a noite por ali muito era o Wagner Tiso. E um dia a *Isto É* resolveu fazer uma matéria sobre o Baixo Gávea. Estávamos eu e o Wagner Tiso em mesas separadas. Não nos conhecíamos e a matéria resolveu botar nós dois. Me fotografou, fotografou ele e nós fomos companheiros de Baixo Gávea. Tinha uma menina que trabalhava comigo que era amiga da mulher do Wagner Tiso. Aí ela viu isso tudo, e eu falei para ela: “Bem que eu queria ver o Milton cantando nesse filme”. Ela falou: “vou falar com a Gisele que é mulher do Wagner que eles se conhecem”. Aí ela falou com a Gisele, mulher do Wagner Tiso; a Gisele fez a ponte com o Milton na hora. Em nenhum momento a gente pensou ou falou em Wagner Tiso. Ela fez a ponte, apresentou o Milton, que foi na moviola e viu o filme. Adorou e topou botar a música na hora e fez a trilha.

Só que estava com muito pouca grana. Então o Milton gravou três músicas. Ele gravou a abertura e o fechamento do filme e gravou umas duas músicas mais para colocar lá no miolo. O filme tem duas horas, faltava uma hora e meia de música. E aí ele falou: “Por que a gente não chama o Wagner”. Aí a gente falou com o Wagner, que topou fazer por pouquíssima grana. E aí o Wagner fez uma puta trilha e fez o *Coração de estudante*. O *Coração de estudante* não tinha letra. Colocamos no filme. Eles eram amigos, aí um dia o Milton perguntou o que o Wagner tinha feito para o filme. O Wagner mostrou. O Milton olhou e falou: “Vou lettrar essa música aqui”. Escreveu *Coração de estudante*, virou *hit*. Quando eu lancei o filme a música virou a música das Diretas. Agora, sensacional que essa história de 1982, mais ou menos. O filme foi lançado em 1984. No final de 1982 eu fui para Cuba e levei um K-7 com a música do Wagner Tiso, que era uma música muito boa. Eu mostrava a música e era um desprezo danado, ninguém dava importância. Um ano depois ela estourava nas rádios. Aí todo mundo: “Essa é aquela...”. Eu falava “Claro, essa é aquela música que você se lixou”.

Uma coisa que dá para perceber no filme é que as imagens muitas vezes migram. Dá para reconhecer em *Marighela*, por exemplo, imagens que estão em *Jango*, e em *Jango* imagens que estão em *JK*. Mas são trabalhadas de formas diferente e uma seqüência que chama muito a atenção é a revolta dos marinheiros no *Jango*.

Migra até para filmes não autorizados. Migrou recentemente para um filme do Canal Brasil. Essa migração eles tiveram que pagar. Porque ali no *JK* e no *Jango* o que tem de base é uma grande pesquisa. Foi um grande levantamento de imagens. E são imagens que ficaram mais ou menos emblemáticas. Nos dois filmes o que você vai ver é o respeito pela época das imagens. Hoje em dia você tem aquela imagem do cavalo correndo no centro da cidade em 1964... 1965... 1968. No *Jango* e no *JK* elas são colocadas em 1968. Aquilo ali é uma imagem de 1968 que esta sendo respeitada sempre. Quando as pessoas confundem as imagens elas acham que não tem data. Eu respeito, agora são imagens que ficaram emblemáticas. Eu já fuzei e achei novas imagens para não ficar me repetindo.

Só que no *Jango* o evento é potencializado pela montagem...

Você está falando da revolta dos marinheiros... Aquilo ali foi um toque que o Joris Ivens me deu. Quando eu terminei o *JK* eu fui para a Europa. Naquela época tudo era difícil. Era VHS. Você tinha que ter um sistema que não era compatível no mundo inteiro. O Brasil não era o mesmo sistema que a Europa e você tinha o problema da língua. Era caro. Aí eu levei uma fita

em português no sistema brasileiro e o Joris Ivens conseguiu um lugar para a gente ver. Ele viu uma hora e cinquenta falado em português. De vez em quando ele batia a cabeça, dava umas dormidas e tal. Devia estar de saco cheio. No final, quando a gente terminou de ver o filme, ele me deu uma aula de cinema, falou: “Seu filme é um filme muito bom, muito interessante, está muito bem construído, defende teses interessantes, mas ele é um pouco frio. Ele não é um filme que emociona as pessoas. Você não envolve as pessoas com seu filme. Você não usa o que o cinema tem de mais importante, que é a emoção”. Aí eu falei: “Onde o senhor está falando isso? Por que o senhor está falando isso?”. Ele falou: “Aquela seqüência dos marinheiros. Aquela cena é muito forte, muito importante, mas ela está ali jogada dentro do seu filme. Ela não está trabalhada. Aquela cena podia ter sido muito mais bem trabalhada”. Eu aprendi a lição, fiquei com ela. Aí eu vi o filme do Chris Marker, *Le fond de l’air rouge*, que é outro guru meu. E o Chris faz no começo do filme uma montagem sobre a marcha da história em que ele vai estudando o encadeamento de acontecimento do mundo inteiro. Que ele começa com *Outubro* de Eisenstein e vai ao Padre Camilo Torres da Colômbia. Eu juntei essas duas coisas, a montagem que o Chris fez em *Le fond de l’air*, com a lição que o Joris Ivens me deu. E quatro anos depois, quando eu fui montar a mesma seqüência no *Jango*, porque esta seqüência, histórica e politicamente, é mais importante estar no *Jango* do que no *JK*. Porque, na verdade, ela foi um divisor de águas que de certa forma acelerou a queda do Jango. Então, ela tinha que voltar para o Jango, só que ela voltou mais elaborada. Aí eu me lembrei do Chris, misturei com *O Encouraçado*, que é uma coisa que aconteceu. Quinze dias antes do golpe, os marinheiros assistiram no Ministério da Educação e Cultura, levados pela professora Maria Yeda Linhares e pelo Darcy Ribeiro, o filme o *Encouraçado Potemkin*. E aí fervilhou na cabeça deles.

Em relação às entrevistas no Jango, por que o Muricy? Outros contatos foram feitos com outros militares?

Não. O Muricy foi essas coisas de coincidência. Os filhos dele eram meus alunos e o Muricy era um dos generais mais importantes de 64. Eu passei seis meses convencendo ele a dar essa entrevista. E aí ele terminou dando e foi uma das entrevistas mais importantes do filme. Mas não é o único. Eu trabalho com o contraditório. Eu ali tenho o Magalhães Pinto, que é do lado anti-Jango. Eu tive o lado Jango também.

E o Muricy, assistiu ao filme?

Assistiu. Nós tivemos um dialogo último fantástico. Ele assistiu no Meridian com a presença da imprensa. No dia seguinte ele me telefonou pra dizer: “Você é um rapaz muito inteligente. Muito bom cineasta, pena que seja comunista”. E eu falei: “Gosto muito do senhor, pena que o senhor seja de direita”.

O *Jango* ainda é um filme atual ou cai naquela frase de Ivan Lessa: “a cada 15 anos o Brasil esquece o que aconteceu 15 anos atrás”?

Quando eu faço um filme, sempre faço com olho na história. Nunca faço um filme voltado para a conjuntura. Se você olhar meus filmes, nenhum deles envelheceu. Nenhum deles saiu de uso porque eu trabalhei um tema que era para aquele momento político e não era para daqui a cinco anos. Quando você faz um filme desses, as pessoas cobram muito, principalmente próximo das eleições, o resultado eleitoral. E eu não sou burro de gastar um tempo da minha vida para fazer um filme que vai morrer no dia seguinte. Se você ver o *Jango*, hoje ele continua super atual, se você ver o *JK*, está super atual, o *Utopia e Barbárie* está super atual. Eu não faço filmes para envelhecer.

ANEXO II – FICHA TÉCNICA DO DOCUMENTÁRIO

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 35mm, cor, 117min, 3.211m, 24q

Data e local de produção: 1984, Rio de Janeiro/RJ

Data e local de lançamento: 27/03/1984

Local: Belas Artes (Sala Oscar Niemeyer)/SP

Prêmios: Margarida de Prata da CNBB, 1984, RJ - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil; Melhor Música para Nascimento, Milton; Melhor Trilha Sonora Original para Tiso, Wagner; Melhor filme pelo Júri Popular e Prêmio Especial do Júri no Festival de Gramado, 12, 1984, RS; Prêmio Especial do Júri para Documentário no Festival Novo Cinema Latino-Americano, 1984, Havana – CU; Melhor Filme do Público no Festival de Nova Delhi, 1985 - IN.

Produção: CALIBAN

Produtores Associados: Denize Goulart, Hélio Paulo Ferraz, Rob Filmes, Antônio José da Matra, Francisco Sérgio Moreira, Geraldo Ribeiro, José Wilker, Lúcio Kodato, Maurício Dias, Milton Nascimento, Silvio Tendler e Wagner Tiso.

Som: Geraldo Ribeiro.

Fotografia: Lúcio Kodato.

Montagem: Francisco Sérgio Moreira.

Trilha Sonora Original: Milton Nascimento, Wagner Tiso.

Texto: Maurício Dias.

Narração: José Wilker.

Fotografia de Cena: Américo Vermelho.

Assistente de Direção: José Olívio Júnior.

Equipe de Produção: Cássia Araújo, Maria Muricy, Nilson Filho e Eduardo Chuahy.

Consultoria de Imagem: Cosme Alves Netto, Valendo Xavier.

Consultoria de Som: Jairo Severiano, Lula Vieira, Nirez e Xodó.

Programação Visual: Lula Vieira e Tatiana Junod.

Release: Lula Vieira, Tatiana Junod, VS Escala, Miguel Pereira, assistido por Káthia Pompeu.

Divulgação: José Antônio Pinheiro.

Depoimentos de: Afonso Arinos, Aldo Arantes, Antônio Carlos Muricy, Bocayuva Cunha, Celso Furtado, Denize Goulart, Francisco Julião, Francisco Teixeira, Frei Betto, Gregário Bezerra, Leonel Brizola, Marcos Sã Correia, Magalhães Pinto, Maria Vitória Benevides e Raul Ryff.

Dedicado a: Chris Marker, Joris Ivens, Ana Rosa, Raul Ryff.

Fotografia Adicional: Edgar Moura, Nonato Estrela.

Mixagem: Roberto Carvalho.

Edição de Som: Francisco Sérgio Moreira.

Equipe de Produção: Maria Paula Araújo, Toninho Muricy, Sergyo Rocha.

Montagem de Negativo: Reginalda dos Santos Rocha.

Laboratório de Imagens: Líder.

Laboratório de Som: Rob Filmes, Álamo Laboratórios.

Trucagem: Lynxfilm, Truca.

Animação e Apresentação: Prisma.

Programação Visual: Tatiana Junod, Lula Vieira.

Equipamento de Câmera: Última Filmes.

Agradecimentos Especiais: Caetano Veloso, Eduardo Chuahy.

Músicas gentilmente cedidas pela EMI-ODEON: Menino (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) e Trem Mineiro (Wagner Tiso).

Músicas cedidas pela POLIGRAM: Enquanto Seu Lobo Não Vem (Caetano Veloso).

Temas musicais de Milton Nascimento: Abertura, Tema de "Che" Guevara, Versão de San Vicente, Tema Final.

Músicos de Milton Nascimento: Paulinho Carvalho, Neném, Marcos Viana, Paulinho Santos, Túlio Mourão e Sérgio Alves.

Temas musicais de Wagner Tiso: Enterro de Getúlio Vargas, Samba de Brasília, Jango na América, Valsa da Central e Tema do Golpe.

Arcanjos Especiais de Wagner Tiso: Noites de Moscou (Tema Original de Soloviev e Sedoy) e O Encouraçado Potemkin (Tema Original de Dmitri Shostakovich).

Músicos de Wagner Tiso: Ari Sperling, André Sperling e Mauro Senize.

Material fotográfico e Documentação cedidos por: 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 EUA), CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Cinemateca do Museu Guido Viário - 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.

Fonte: TENDLER (1984a); CINEMATECA (2011).