

# O golpe no cinema:

*Jean Manzon à sombra do Ipes*



Biganti. Jango. Caricatura. 1964.

*Reinaldo Cardenuto*

Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). reicar@uol.com.br

## O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipes\*

Reinaldo Cardenuto

\* O presente artigo é um recorte do primeiro capítulo de CARDENUTO, Reinaldo. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipes às vésperas do golpe de 1964*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP, São Paulo, 2008.

<sup>1</sup> Em 1981, René Armand Dreifuss publicou o primeiro estudo acadêmico sobre o Ipes, *Golpe de 1964: a conquista do Estado*. Mapeando a documentação remanescente do instituto, depositada no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro desde 1974, Dreifuss realizou uma leitura panorâmica da estrutura de funcionamento e das atividades do grupo, tornando-se referência nas pesquisas em torno da direita política no Brasil dos anos 1950 a 1970. No mesmo ano, aprofundando os estudos sobre a influência dos ipesianos na criação de um sistema nacional de educação pós-golpe de 1964, foi lançado o livro *SOUZA, Maria Inês Salgado de. Os empresários e a educação: o Ipes e a política educacional após 1964*. Petrópolis: Vozes, 1981. Em 1986, com uma proposta de mapeamento próxima à de Dreifuss, surgiu uma publicação sobre a filial do Ipes em Minas Gerais e suas articulações com o golpe militar. Trata-se de STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Os senhores das gerais: os novos inconfidentes e o golpe de 1964*. Petrópolis: Vozes, 1986. Passados alguns anos, em 2001, a jornalista Denise Assis entrou em contato com a produção cinematográfica do instituto, organizando na ocasião, com apoio do Arquivo Nacional, o livro *Propaganda e cinema a serviço do golpe 1962-1964*. Sua publicação, uma apresentação dos documentários e dos personagens envolvidos em suas realizações, foi a primeiro a detalhar a filmografia do Ipes e a articular essa produção com seus documentos remanescentes. Em 2005, aprofundando o estudo dessa cinematografia a partir dos documentos encontrados no Arquivo Nacional e na produtora Jean Manzon Films, Marcos Corrêa defendeu na Unicamp a dis-

### RESUMO

Entre 1962 e 1963, documentários anticomunistas foram produzidos pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes), grupo de pressão formado por influentes empresários vinculados ao capital estrangeiro e opositores à presidência de João Goulart. Realizados em sua maioria por Jean Manzon, esses filmes celebraram o liberalismo como opção política para o desenvolvimento brasileiro e promoveram um discurso golpista contra o governo democraticamente eleito. O objetivo do artigo é recuperar o processo de produção da cinematografia ipesiana, analisá-la como propaganda ideológica e, utilizando documentos recolhidos em arquivos, demonstrar como aconteceu sua circulação nacional em salas de cinema e na televisão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema de propaganda; Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais; Jean Manzon.

### ABSTRACT

Between 1962 and 1963, anticommunist documentaries were produced by Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes), a pressure group constituted by businessmen with social influences, partners of foreign capital and antagonists of the president João Goulart. Mainly directed by Jean Manzon, these movies celebrated liberalism as political option for Brazilian development and promoted an offensive discourse in favor of a coup d'état against the government democratically elected. The objective of the article is to recover the production process of this cinematography, to analyze it as ideological propaganda and, using the documents found in diverse archives, to demonstrate how its national circulation happened in movie theaters and television.

**KEYWORDS:** Propaganda cinema; Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais; Jean Manzon.



Como reação direta à fracassada presidência do udenista Jânio Quadros e à premente ascensão ao poder de um governo com tendências nacional-reformistas, a elite empresarial do Brasil, sobretudo aquela vinculada ao capital estrangeiro, começou a organizar nos últimos meses de 1961 o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Com uma sigla de acento patriótico a evocar a natureza como símbolo de representação do país, o Ipes foi planejado pelos dirigentes da alta burguesia industrial com a finalidade de unir as forças sociais contrárias à esquerda trabalhista que, prestes a assumir o Executivo a partir de João Goulart, pode-

ria colocar em prática uma política na qual o Estado, fortalecendo características populistas e centralizadoras, passaria a intervir na economia em oposição ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro atrelado aos interesses estrangeiros. Para os ipesianos, adeptos da ideologia liberal, associar-se às multinacionais de origem principalmente norte-americanas, distante de caracterizar uma dependência estrutural, significava a forma mais pertinente de modernização nacional<sup>1</sup>.

Temendo o crescimento da esquerda na América Latina, ainda mais após a Revolução Cubana de 1959, a proposta do Ipes era converter-se em forte grupo de pressão, em organismo de representação ideológica da classe empresarial com condições de manipular a administração pública em prol da iniciativa privada. Anticomunistas e líderes de importantes associações industriais, os fundadores do instituto eram influentes homens de negócio — donos, diretores ou acionistas de grandes corporações com vínculos internacionais — capazes de planejar e levar à prática estratégias políticas em benefício de si mesmos<sup>2</sup>. Contando com uma estrutura milionária financiada principalmente por empresas brasileiras ou multinacionais<sup>3</sup>, e estabelecendo parcerias com outras organizações conservadoras existentes no período — como o Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e a Adep (Ação Democrática Popular) —, o Ipes foi oficialmente inaugurado em fevereiro de 1962, mês em que já estava estruturando unidades de ação política em diversos estados do país.

Com a ajuda de seus integrantes provenientes do meio militar, caso do General Golbery do Couto e Silva, que cuidava de um sistema anticomunista de informação; e concentrando suas decisões administrativas na unidade do Rio de Janeiro, apesar da maior parte dos recursos serem provenientes de São Paulo, o Ipes passou os dois primeiros anos de atividade articulando e solidificando uma oposição nacional ao governo de Jango, tornando-se efetivamente um centro estratégico e de financiamento do golpe militar de 1964, um dos principais representantes de uma direita que buscava se perpetuar no poder reagindo às mobilizações da esquerda trabalhista.

Para levar adiante suas ações contrárias ao governo, o Ipes construiu, desde sua inauguração oficial, a fachada de uma organização de pesquisas, composta por respeitáveis empresários, cujo intuito era investigar os problemas brasileiros e propor soluções do ponto de vista liberal. Sem expor publicamente o financiamento de articulações golpistas e antidemocráticas, o instituto difundiu a imagem de uma associação que procurava participar legalmente da política nacional endossando a iniciativa privada como a vanguarda do desenvolvimento brasileiro. A encíclica *Mater et magistra* (1961), na qual o papa João XXIII exigia respeito dos patrões aos trabalhadores, ou o programa da Aliança para o Progresso (1961), no qual os Estados Unidos prometiam se empenhar no progresso da América Latina, tornaram-se documentos recorrentes na elaboração da faceta pública dos ipesianos: a partir desses pressupostos de fundo conservador, procurava-se convencer a sociedade da existência de uma classe empresarial realmente comprometida com os interesses gerais do país.

Na lógica conspiratória do Ipes, golpismo e fachada pública eram duas frentes mobilizadas de forma complementar para afastar os nacio-

sertação de mestrado *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipes (1962/1963)*, propondo pela primeira vez uma análise estética dos documentários. Finalmente, em minha dissertação de mestrado *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipes às vésperas do Golpe de 1964*, defendida na ECA-USP em 2008, procurei analisar o cinema ipesiano partindo não apenas das fontes já utilizadas nas pesquisas anteriores, mas de livros publicados pelo Ipes e de outros documentos encontrados no acervo da Jean Manzon Films, no MIS-SP, na Cinemateca Brasileira e recolhidos em inúmeros jornais que publicaram notícias em torno do grupo e de Manzon, incluindo depoimentos do cineasta. O estudo de fontes diversas, mais a possibilidade de comparar as películas do instituto com o cinema norte-americano de propaganda política e com a produção fílmica do Centro Popular de Cultura entre 1962 e 1964, permitiram uma nova leitura da filmografia ipesiana.

<sup>2</sup> Foram integrantes do Ipes nomes como Antônio Gallotti, presidente da Light; Gilbert Huber Jr., proprietário das Listas Telefônicas Brasileiras; Jorge Bhering Mattos, diretor da Associação Comercial do Rio de Janeiro; Jorge Oscar de Melo Flores, presidente do Sindicato dos Bancos do Rio; Israel Klabin, dono de indústrias de celulose. Fontes: DREI-FUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981, Apêndice B; CORRÊA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipes*. Dissertação (Mestrado em Mídias) – IA-Unicamp, Campinas, 2005, Anexo A.

<sup>3</sup> Dentre os inúmeros contribuintes do Ipes, estiveram empresas bancárias, seguradoras, indústrias petroquímicas, farmacêuticas e de minérios, indústrias ligadas ao setor agrícola, indústria têxtil, entre outras. Uma listagem contemplando esses e outros setores comerciais pode ser consultada em DREI-FUSS, René Armand, *op. cit.*, Apêndice H.

<sup>4</sup> Segundo Dreifuss, o Ipes conseguiu mobilizar a seu favor importantes jornais, rádios e emissoras televisivas. Ele esboça uma lista que inclui, entre outros, os *Diários Associados*, a *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e TV Record. Em todos esses meios de comunicação havia pelo menos uma pessoa relacionada ao instituto. *Idem, ibidem*, p. 232-259.

<sup>5</sup> De acordo com Dreifuss, "Embora o bloco modernizante-conservador fosse incapaz de se impor por consenso na sociedade brasileira, ele, no entanto, era capaz, através de sua campanha ideológica, de esvaziar uma boa parte do apoio do executivo existente e reunir as classes médias contra o governo. Ademais, os efeitos das atividades do complexo Ipes/Ibad acarretavam conseqüências sobre a capacidade do executivo e da esquerda trabalhista de compor um alinhamento exequível para realizar suas reformas distributivas e medidas nacionalistas. Porém, a contenção ideológica das classes populares e a mobilização ideológica das classes médias por si próprias não eram suficientes para levar a uma troca de regime. A contenção ideológica era suplantada e coordenada com outras atividades nos campos políticos e militares". *Idem, ibidem*, p. 259.

<sup>6</sup> Nas eleições de outubro de 1962, o Ipes financiou vários candidatos para cargos executivos e legislativos. Pelo menos 110 deputados federais eleitos naquele pleito foram beneficiados com o apoio da rede Ipes/Ibad/Adep. Para maiores informações, ver DREIFUSS, René Armand, *op. cit.*, p. 331.

<sup>7</sup> Sobre as artimanhas da direita para manipular a política, consultar dois livros que, escritos entre 1962 e 1963, procuraram denunciar o Ipes e o Ibad. Trata-se de GUILHERME, Wanderley. *Quem dará o golpe no Brasil?*. Cadernos do Povo Brasileiro n. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962; e de DUTRA, Eloy. *IBAD: sigla da corrupção*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

nal-reformistas do poder: enquanto atuava em segredo no Congresso na tentativa de barrar propostas políticas da esquerda ou aparelhava um levante militar para depor o presidente, o instituto também procurava, a partir de bases consideradas legais, agitar a sociedade a favor da iniciativa privada e contra um governo que aparentava alinhar-se ao comunismo. Em tempos de Guerra Fria, quando heroísmo e vilania foram termos constantemente empregados para definir posições ideológicas, os ipesianos manipularam uma rede milionária de informação com a finalidade de influenciar a opinião pública. Entre o final de 1961 e abril de 1964, com o apoio de vários donos e diretores de meios de comunicação ou homens de destaque na imprensa, o Ipes conseguiu implantar notícias ou disseminar propagandas de caráter doutrinário, sem necessariamente apresentar seu nome, em diversas emissoras televisivas e radiofônicas, em jornais e revistas de circulação nacional e a partir de peças teatrais e filmes cinematográficos<sup>4</sup>. Sem abrir mão de uma persuasão mais pessoal, através de telefonemas e envio de milhares de folhetos pelo correio, a elite empresarial planejava não somente agir psicologicamente sobre as diversas classes brasileiras, mas também garantir respaldo social para ações pouco ou nada transparentes do ponto de vista democrático.

No livro *1964: a conquista do Estado*, René Armand Dreifuss procura, de forma acertada, relativizar o papel do grupo nos acontecimentos que desencadearam o golpe militar. Embora os documentos hoje depositados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro comprovem a montagem e o controle de uma ampla rede de informação a serviço de uma conspiração, seria complicado considerar o instituto protagonista da deposição política de João Goulart<sup>5</sup>. Formando uma poderosa força social de pressão, de desmonte da esquerda ou de agrupamento dos setores a favor da modernização conservadora, na prática os ipesianos eram representantes de um empresariado associado ao capital estrangeiro que, para garantir o poder econômico em suas mãos, estrategicamente resolvera construir uma imagem positiva de si mesmo e apoiar, com altas somas em dinheiro e uma campanha ideológica massiva, aqueles (os militares) com condições de afastar os nacional-reformistas do governo.

Até abril de 1964, a campanha ideológica do Ipes nos meios de comunicação se realizou em duas fases. Na primeira, até os meses finais de 1962, a aposta da elite empresarial foi manter a aparência legalista, de instituição cívica a serviço da nação, enquanto atuava nos subterrâneos do mecanismo governamental para garantir seus interesses no campo econômico. Foram meses em que procurou afirmar-se politicamente a partir da manipulação do sistema democrático instituído, com a pretensão principal não de substituí-lo por outra estrutura, mas de afastar de seus quadros de poder a esquerda em geral. Nesse período, enquanto os ipesianos adquiriam espaço radiofônico ou televisivo para a propaganda da ideologia liberal, eles também financiavam partidos de centro-direita, em especial a União Democrática Nacional (UDN), com capacidade de pressionar o Congresso contra as reformas pretendidas por João Goulart e, finalmente, ocupar postos de comando com a possível vitória nas eleições nacionais de outubro de 1962, na qual seriam decididos os cargos para governador, prefeito, deputado e vereador<sup>6</sup>. Em parceria principalmente com o Ibad, o Ipes mobilizou alguns milhares de dólares,

em contribuições que vieram inclusive do governo e de empresas norte-americanas, para fornecer suporte a seus candidatos: além de cobrir as necessidades materiais de suas campanhas, estruturou, por exemplo, uma promoção televisiva de âmbito nacional, caso do programa *Encontro de democratas com a nação*, exibido na TV Tupi nas semanas anteriores à eleição, que mantinha a aparência legal ao promover debates com homens públicos, mas funcionava como estratégia em benefício de políticos conservadores.

Para a elite empresarial, a tentativa de manipular o sistema democrático a seu favor não alcançou os resultados esperados. O apoio à centro-direita não impediu o crescimento político da esquerda trabalhista a partir de outubro de 1962 e os esforços em pressionar o Congresso para impedir as reformas do Executivo não repercutiam em ações efetivas. Além disso, uma Comissão Parlamentar de Inquérito, instituída em 1963 com a finalidade de avaliar irregularidades nas eleições, conseguiu fechar o IBAD e, por pouco, não apontou as atividades ilegais do Ipes, cuja sobrevivência só foi possível graças à convincente fachada pública de instituição em defesa da democracia<sup>7</sup>. A partir desses episódios, a linha dura ipesiana, comandada em parte por Golbery do Couto e Silva, passou cada vez mais a ganhar espaço: tratava-se de uma segunda etapa, de aparelhamento e preparação dos militares contra a presidência de Jango, na qual a atuação nos meios de comunicação, gradualmente abandonando o tom legalista, deveria convencer a sociedade de que a melhor solução para impedir a implantação do comunismo no Brasil seria impor, por força, um novo governo. Foi nessa fase, com o apoio de emissoras de rádio e televisão, que o instituto conseguiu, junto a outros setores da elite empresarial, aumentar o temor social do esquerdismo.

O cinema ipesiano, principal objeto de estudo nesse artigo, acompanhou essa trajetória em duas fases. Dos quinze filmes documentais produzidos pelo instituto<sup>8</sup>, que contratou Jean Manzon e Carlos Niemeyer<sup>9</sup> para suas realizações, a maior parte foi feita em 1962, quando a fachada legalista ainda não sofrera abalos. Entre abril e maio desse ano, conforme indicado nos documentos do Ipes e nos certificados de censura encontrados no arquivo da produtora Jean Manzon Films<sup>10</sup>, estavam prontos os três primeiros títulos<sup>11</sup>, cuja postura evidente, ainda sem o endurecimento golpista, é a desarticulação do governo à esquerda a partir de um discurso predominantemente liberal. Nesses curtas-metragens, o elogio ao capital estrangeiro e à ideologia da livre concorrência é uma tentativa explícita de convencer o espectador de que o motor do progresso econômico, por extensão do desenvolvimento nacional, deveria ser a iniciativa privada sem quaisquer interferências estatais. Em *Portos paralíticos*, *A vida marítima* e *Uma economia estrangulada*, constrói-se uma severa crítica ao modo como o governo geria o comércio marítimo. Culpando especialmente a administração pública por nosso subdesenvolvimento, os filmes conferem ao tema um tratamento visual que reforça sua leitura dentro de uma chave maniqueísta: imagens sujas evocam a decadência e o desleixo da marinha mercante e dos principais portos brasileiros, enquanto certa acuidade visual torna-se representação do setor privado, do moderno conservador, como são as cenas em celebração à companhia Doca de Santos, não à toa uma das principais contribuintes financeiras do Ipes.

<sup>8</sup> Quando Denise Assis realizou sua pesquisa sobre o cinema ipesiano, identificou a existência de quatorze filmes do instituto armazenados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Em minha pesquisa de mestrado, ao visitar o Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, encontrei mais um título, o *Asas da democracia*, redefinindo a quantidade de curtas pertencentes à filmografia do Ipes. Para consultas, ver ASSIS, Denise (org.). *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Maud, 2001.

<sup>9</sup> Carlos Niemeyer, produtor carioca, começou sua carreira produzindo documentários institucionais com Jean Manzon. Foi o idealizador do cinejornal *Canal 100*, lançado em 1957, que ficou particularmente conhecido pela qualidade de seus registros futebólicos.

<sup>10</sup> A partir do certificado de censura, documento governamental necessário na época para a exibição de filmes, é possível identificar as datas nas quais os curtas de Manzon estavam prontos. No decorrer das pesquisas de mestrado, localizei esses documentos nas pastas administrativas da empresa Jean Manzon Films, acervo hoje pertencente à empresa Cepar Cultural.

<sup>11</sup> Todos os filmes do Ipes estão armazenados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, exceção de *Asas da democracia*, pertencente ao acervo do MIS-SP. Durante a realização de meu mestrado, tive acesso a uma fita VHS com quatorze curtas ipesianos, cópia distribuída na edição especial do livro *Propaganda e cinema a serviço do golpe*, organizado por Denise Assis. No entanto, em 2004, quando eu programava a sala de cinema do Centro Cultural São Paulo, realizei uma mostra sobre os 40 anos do golpe de 1964 e, na ocasião, tive a oportunidade de assistir aos filmes em película. Em relação a *Asas da democracia*, localizado apenas em 2007, vi a cópia em 16mm na moviola do MIS-SP.

<sup>12</sup> Existe um segundo filme promocional do instituto, *O que é o Ipes?*, com um tom muito mais radical em relação a *O Ipes é o seguinte*. Infelizmente, a cópia disponível desse documentário não possui cartela de créditos e, pela falta de documentação, não foi possível inseri-lo na cronologia aqui proposta. Em suas pesquisas, Denise Assis e Marcos Corrêa consideram esse curta uma produção de Manzon. No entanto, como eles não apontam os documentos que comprovam essa informação, e eu tampouco encontrei qualquer referência ao filme, preferi não assumir uma paternidade duvidosa.

<sup>13</sup> Em carta enviada pelo Ipes paulista a seus contribuintes, em 21 de julho de 1962, o advogado Luiz Cássio dos Santos Werneck informa que sete filmes de Jean Manzon estão prontos e um, realizado por Carlos Niemeyer em “contra-tipo experimental”, está em produção (no caso, *Asas da democracia*). De acordo com a correspondência, é possível identificar, como terminados, os documentários *O Ipes é o seguinte*, *A história de um maquinista*, *Criando homens livres*, *Nordeste, problema número um*, *Portos paralíticos*, *Uma economia estrangulada* e *Vida marítima*. Acervo: Arquivo Nacional, fundo: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – Ipes. Na ata de reunião da Comissão Diretora carioca do Ipes, em 7 de agosto de 1962, as informações da carta são confirmadas e a diretoria do grupo é chamada a assistir aos documentários na produtora de Manzon. Esta e as demais atas de reunião citadas neste artigo encontram-se armazenadas no acervo do Arquivo Nacional, fundo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – Ipes, caixas 3 e 63.

<sup>14</sup> Apesar de *Asas da democracia* ser a única produção, da filmografia ipesiana conhecida, a sugerir uma aproximação com os militares, há uma ata de reunião entre as Comissões Diretora e Executiva do Ipes paulista, de 20 de novembro de 1962, na qual Luiz Cássio dos Santos Werneck sugeriu a recontração de Carlos Niemeyer para a direção de outros dois filmes, so-

Dos cinco curtas-metragens terminados entre julho e agosto de 1962, dois possuem um tom praticamente idêntico aos anteriores. Em *História de um maquinista*, também uma produção de Jean Manzon, a Rede Ferroviária Federal é acusada de displicência, como mostram as seqüências do trem superlotado ou das fotografias fixas a evocarem um terrível descarrilamento. Seu contraponto é o tratamento dado à Companhia Paulista de Estradas de Ferro, empresa privada cuja administração, ilustrada por imagens de passageiros confortáveis e em harmonia, é defendida como exemplar para a modernização de nossos meios de transporte. Em *Nordeste, problema número um*, o mesmo cineasta apela para a adversidade provocada pela seca, como na cena em que uma criança é velada, e cobra um planejamento mais responsável na região. Privilegiando a esfera privada, o filme exige do governo o benefício aos homens de negócio com interesse em investir no Nordeste, considerando o Estado não um agente de combate direto à miséria, mas apenas um mediador a oferecer condições financeiras para a ação do empresário com consciência social. A solução proposta pelo documentário é colocar o dinheiro público à disposição de particulares que, enquanto lucram, promovem o desenvolvimento dos locais mais pobres do país.

No mesmo período, os ipesianos também contrataram Manzon para produzir um curta de promoção à sua imagem pública, reafirmando assim a fachada de grupo a serviço de uma democracia liberal, preocupado, em princípio, com a contenção das instabilidades provocadas por confrontos de caráter político. Em *O Ipes é o seguinte*, a elite relacionada ao instituto, em parceria com a Igreja Católica, apresenta-se como a vanguarda responsável pelo desenvolvimento: ao considerar a administração pública incapaz de assumir esse projeto, o empresariado anuncia nosso avanço econômico, sempre atrelado ao capital estrangeiro, como passo necessário para a harmonia social. Trata-se de um típico filme de propaganda ideológica, de leitura demagógica e totalizante, no qual interesses particulares da classe no poder são divulgados como fundamentais para a nação<sup>12</sup>. Entre julho e agosto de 1962, os outros dois curtas realizados foram *Criando homens livres*, novamente por Manzon, no qual o Ipes introduz uma noção pragmática de educação, sugerindo a escola como instituição que prepara para o mercado de trabalho e para o liberalismo; e *Asas da democracia*<sup>13</sup>, produção de Carlos Niemeyer, na qual os ipesianos celebram a Força Aérea Brasileira como símbolo de defesa da democracia contra o totalitarismo. Apesar de esse filme evidenciar o desejo da elite empresarial em se aproximar dos militares, não há qualquer menção explícita a um golpismo anti-governamental<sup>14</sup>.

Com a aproximação das eleições de outubro de 1962, mesmo sem abandonar um discurso de aparência legalista, os documentários de Manzon para o Ipes se tornam mais aguerridos. Às vésperas do pleito eleitoral, com certificados de liberação da censura datados entre agosto e setembro, *Depende de mim* e *O que é a democracia?* procuraram convencer o espectador de que os perigos do totalitarismo rondavam o país e, portanto, nesse momento de tensão, o voto serviria não apenas para eleger um candidato, mas para preservar a própria democracia. Nos dois curtas, imagens de arquivo recuperam as figuras de Hitler e Mussolini, a construção do Muro de Berlim e a invasão da Hungria pelo exército soviético em 1956. Manipuladas, sem referências aos seus contextos origi-

nais, as violentas seqüências são montadas com a finalidade de desenharem uma face para o inimigo externo do Brasil. No fervor anticomunista, os ipesianos forçam uma identificação demagógica entre nazismo e comunismo, entre a recordação traumática da Segunda Guerra e episódios envolvendo o regime soviético, no esforço de agir sobre o imaginário do espectador e convencê-lo de que os perigos da Guerra Fria estariam rondando as fronteiras do país. Se antes, nos primeiros filmes, o governo associado a João Goulart tinha o defeito da ineficiência, agora ele era acusado de abrir as portas para a entrada do totalitarismo. Apesar do alarde, ainda é possível uma solução pelas urnas: enquanto o instituto financia campanhas eleitorais, o narrador de *O que é a democracia?* encerra sua fala pedindo à nação a consciência de votar naqueles “que podem de fato trabalhar para o Brasil sem qualquer quebra da liberdade, dos direitos democráticos”. Ouvida com o distanciamento que só o tempo permite, essa frase final soa de uma hipocrisia mal-disfarçada<sup>15</sup>. É também desse período o documentário *Deixem o estudante estudar*, no qual Manzon, sob orientação do Ipes, ficcionaliza o cotidiano de um universitário para enaltecer a educação vinculada ao mercado e denunciar o movimento estudantil de esquerda, uma crítica indireta à União Nacional dos Estudantes (UNE)<sup>16</sup>.

Com a frustração pós-outubro de 1962 e a decisão de endurecer a postura política, o Ipes apostou em uma mudança de estratégia em seus últimos filmes. Se até então estes pressupunham o convencimento ideológico de um amplo público, a pequena produção após as eleições, de uma agressividade em sintonia com o espírito golpista, voltou-se diretamente ao meio empresarial na expectativa de convocá-lo para um conflito que, sustentavam os ipesianos, já estaria em ebulição no país. As tensões sociais antes articuladas a partir de imagens distantes — em especial da Europa, no decorrer da Segunda Guerra e dos anos 1950 — são agora registradas como parte da realidade brasileira: nos documentários de 1963, o imaginário anticomunista ganha força a partir das cenas de tumulto na rua e das manchetes de jornal a anunciarem um perigo que atravessou a fronteira e manipula as decisões no campo político. Para o Ipes, chegara o momento de intensificar as denúncias contra a esquerda, instigando os homens de negócio a abandonar a neutralidade e partir para a ação.

Em *A boa empresa*, produção de Niemeyer, uma das principais culpadas pelo crescimento do nacional-reformismo é a elite inconseqüente que, com a prática de pagar ao operário salários baixos em condições de trabalho insalubres, favorece o comunismo em sua tarefa de atrair as massas com promessas de bem-estar. Somente o empresário consciente de seu papel como articulador do equilíbrio social pode conter o esquerdismo ao permitir que o povo viva com dignidade e ascenda como classe. No filme *Conceito de empresa*, último realizado por Manzon, essa questão volta à baila de forma mais agressiva. Ao identificar o inimigo e a suposta existência de uma campanha ideológica para desmoralizar a iniciativa privada, os ipesianos convocam os homens de negócio a revidar, armar uma frente política cuja função seria utilizar a imprensa, o rádio e a televisão com o intuito de influenciar a sociedade ao demonstrar a importância do empresário como vanguarda no progresso do Brasil. Como sugere o narrador, “utilize as armas de seus adversários (...) a força mais

bre a Marinha de guerra e o Exército brasileiro. Aparentemente produzidos, esses documentários ainda não foram localizados.

<sup>15</sup> Há um terceiro documentário no mesmo espírito, *O Brasil precisa de você*, cuja cópia disponível não possui créditos. Infelizmente, não consegui encontrar nenhum documento sobre esse filme, sendo impossível inseri-lo na cronologia das produções ipesianas. Dado o interesse do instituto em concentrar as propagandas mais agressivas a partir do segundo semestre de 1962, não parece uma hipótese sem fundamentos supor sua localização nesse mesmo período.

<sup>16</sup> A datação desse filme é facilitada por três documentos: uma carta enviada por Manzon ao Doutor Carlos Chagas Filho, em 4 de setembro, solicitando autorização para filmar na Universidade do Brasil; uma carta do Ipes, em 29 de novembro, autorizando o cineasta a gravar a banda sonora do documentário; e os certificados de censura datados entre dezembro de 1962 e janeiro de 1963. Arquivo: Jean Manzon Films, pasta administrativa n. 292.

<sup>17</sup> Para uma proposta de leitura dos filmes ipesianos por temática, e não por cronologia, consultar CORRÊA, Marcos, *op. cit.* Para o autor, é possível dividir os documentários que Manzon realizou para o Ipes em três blocos: transporte, problemas sociais e ação social.

<sup>18</sup> Um dos primeiros filmes encomendados a Jean Manzon pelo governo do Rio de Janeiro, o curta-metragem *A cidade cogumelo*, foi assim noticiado no jornal *O Globo*: “[com esse documentário], o mundo inteiro saberá, dentro em breve, que existe uma cidade que aceitou como ornamento definitivo, a sua beleza natural incomparável, mas, graças aos seus engenheiros, transformou-se na verdadeira capital do concreto e que existe um país jovem, o Brasil, cujo futuro assombra a todos que o vêm pela primeira vez”. A maior propaganda do Brasil no exterior. *O Globo*, 28 jul. 1952.

<sup>19</sup> Jean Manzon: agora em longa metragem, [Artigo recolhido na Cinemateca Brasileira sem a referência completa], 12 fev. 1955.

eficiente e direta de propaganda moderna: o cinema (...) [o povo ficará] ao seu lado (...) se você dirigir-se a ele em uma linguagem direta”. *Conceito de empresa* é quase um manual a explicitar o anticomunismo e a supervalorizar, como estratégia, a manipulação dos meios de comunicação. Não à toa, esse curta era recorrentemente exibido em reuniões nas quais o Ipes procurava convencer empresários a financiar as atividades golpistas<sup>17</sup>.

Dos quinze documentários ipesianos, onze foram realizados pela Jean Manzon Films, em São Paulo, dois ficaram a cargo da empresa de Carlos Niemeyer, no Rio de Janeiro, e o restante não possui cartelas de crédito, o que dificulta a identificação e a inserção de dois filmes na cronologia cinematográfica do instituto. Por quais motivos, afinal, teria o grupo concentrado a produção de seus curtas-metragens em Manzon?

### Jean Manzon e os subterrâneos da atividade cinematográfica

Nascido na França e ex-fotógrafo de guerra, Jean Manzon chegou ao Brasil em 1940. Após trabalhar no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), quando se tornou amigo pessoal de Getúlio Vargas, e atuar por quase dez anos como fotojornalista de destaque na revista *O Cruzeiro*, pertencente a Assis Chateaubriand, Manzon resolveu aproveitar a influência adquirida entre dirigentes da esfera pública e privada para investir, em 1952, na abertura de um negócio próprio no ramo cinematográfico. Homem de contatos internacionais, popular e com prestígio na imprensa nacional, sua produtora de filmes publicitários acabaria se tornando uma das escolhas preferenciais de setores da administração pública que desejavam utilizar filmes como propaganda. Não à toa, os primeiros contratos de sua empresa, noticiados por diversos jornais, seriam firmados com o Ministério do Trabalho e com o governo do Rio de Janeiro para a realização de uma série de curtas-metragens promocionais<sup>18</sup>.

Na segunda metade dos anos 1950, quando Manzon adquiriu maior popularidade e passou a produzir documentários em torno do projeto desenvolvimentista sob os auspícios da gestão Juscelino Kubitschek, tornando-se o cinegrafista oficial da construção e inauguração de Brasília, a imprensa ajudou a criar e a difundir a imagem de um cineasta bandeirante, estrangeiro a adotar nossa pátria e a ser celebrado como o porta-voz das belezas naturais e do progresso brasileiro. Seus filmes atizavam certo ufanismo, como se percebe em uma matéria publicada no dia 12 de fevereiro de 1955, na qual escreveu o jornalista anônimo:

*[Manzon] admira os precursores de todas as atividades em nosso país, acreditando que a ousadia, o amor à aventura, constituem a força progressiva de uma nação nova e de imenso território, na qual as grandes possibilidades se cercam de riscos que somente os homens de energia conseguem contornar. É bandeirante também o senhor Jean Manzon*<sup>19</sup>.

O próprio cineasta, em entrevistas, não perderia a oportunidade de mostrar simpatia pelo liberalismo e apresentar-se como articulador de um discurso otimista:

*A responsabilidade de mostrar os aspectos negativos deve ficar com os que querem destruir a sociedade, gente que por interesses políticos ou porque já nasceu assim — vendo tudo preto — só tem sentimentos destrutivos. Mas eu não sou assim. Temos que ter esperança (...) sou a favor da livre iniciativa e posso argumentar que os regimes brasileiros nunca me prejudicaram. Fui amigo pessoal de todos os presidentes e nunca sofri nem no tempo de Getúlio Vargas<sup>20</sup>.*

Em 1961, ao transferir a sua produtora do Rio de Janeiro para São Paulo, Jean Manzon expandiu os negócios em direção à iniciativa privada. Sem abandonar seus vínculos com setores da administração pública, ele passou cada vez mais a ser requisitado pelo parque industrial paulistano em expansão. Os empresários se identificavam ideologicamente com o cineasta e não demoraram a perceber que contratá-lo era um bom investimento, afinal seus documentários, além de circularem nacionalmente, possuíam uma evidente qualidade visual. Nesse meio, no qual era grande a presença do capital estrangeiro, Manzon tornou-se o publicitário por excelência: em seus filmes, a indústria adquiria uma dimensão quase heróica, como se dela dependesse por completo a modernização do Brasil. São esses homens de negócio, satisfeitos com as propagandas cinematográficas, que ao se associarem direta ou indiretamente ao Ipes não tiveram dúvidas em negociar com um cineasta que tinha afinidades com o liberalismo e era próximo de lideranças políticas e presidentes.

Embora fosse manifesta a convergência ideológica entre Jean Manzon e a elite empresarial, essa informação não é suficiente para compreender os motivos que levaram o Ipes a confiar a maior parte de sua produção fílmica ao cineasta francês. Comerciante perspicaz, Manzon soube beneficiar-se da legislação em proteção ao cinema brasileiro para desenvolver um negócio com vantagens singulares — e excepcionais — a seus clientes. Desde 1932, em funcionamento a partir de 1934, estava em vigência uma lei que obrigava o circuito exibidor a incluir um curta-metragem nacional nas sessões comerciais de longas estrangeiros. O decreto em torno desse complemento de programação pressupunha não apenas um auxílio às produtoras do país, mas especialmente a exibição compulsória de filmes considerados educacionais e que, muitas vezes, continham uma evidente publicidade governamental. Para ser contemplado por esse artifício, exigia-se uma boa qualidade técnica e a confecção dos curtas em laboratório nacional, excluindo-se do benefício filmes com propaganda comercial, industrial ou particular, salvo se essa fosse de interesse nacional<sup>21</sup>.

Durante a década de 1940, modificações na lei de obrigatoriedade do complemento, como o preço a ser pago pelos exibidores àqueles produtores favorecidos pelo mecanismo público, não impediram o uso canhestro da legislação. Para ser contemplado com o benefício, dificilmente havia a necessidade de respeitar, por completo, as suas exigências. Adquirir um certificado de exibição compulsória de curtas-metragens não significava restringir-se apenas à produção de filmes didáticos ou de propagandas triunfalistas para o governo: a ausência de rigidez e de controle por parte do Estado acabava por permitir a inclusão de publicidades pagas pelo setor privado entre os complementos considerados de caráter educacional. A brecha favorecia um cineasta como Jean Manzon,

<sup>20</sup> Profissão otimista. *Folha de S. Paulo*, 17 nov. 1977.

<sup>21</sup> Trata-se do decreto-lei 21240/32. Para maiores informações, consultar SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 108-115.

<sup>22</sup> Essa esperteza foi denunciada pelo crítico Luiz Alberto: “Uma fala sobre o complemento: já é mais do que sabido que os cinejornais e os documentários, comumente apresentados, são integrados quase totalmente por matéria paga (...). Não entendo por que o espectador, existindo tantos bons documentários sem exibição, deva pagar para assistir matéria paga, com a condescendência dos órgãos governamentais”. ALBERTO, Luiz. E a vida continua. *Jornal do Comércio*, 12 abr. 1963.

<sup>23</sup> Trata-se do Decreto-lei 1949/39, citado em SIMIS, Anita, Legislação. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão (orgs). São Paulo: SENAC, 2000, p. 321.

que passou a exibir os documentários empresariais, sem custos, no circuito brasileiro de salas de cinema. O (des)serviço governamental, com certa flexibilização da lei e a falta de fiscalização, tornou-se para a clientela industrial uma garantia de circulação nacional de seus produtos<sup>22</sup>.

O produtor de propagandas privadas dificilmente se beneficiaria dessa legislação caso seus filmes incluíssem uma menção explícita, nas cartelas de crédito, ao nome do contratante. Como o problema não parecia ser o desrespeito à lei em vigor, mas a exposição do desrespeito, Jean Manzon desenvolveu um esperto artifício para utilizar a brecha sem ferir as aparências. Além de retirar dos créditos o nome do cliente, ele estruturava a publicidade empresarial a partir de um discurso ufanista e liberal sobre o desenvolvimento coletivo do país: buscando os favores de um mecanismo público que privilegiava as propagandas de interesse nacional, em seus curtas-metragens o cineasta forçava a identificação do produto industrial com os interesses gerais da nação. Essa estratégia típica de Manzon, de vender a empresa como sujeito histórico de nossa modernização, acomodando-se assim aos desígnios de uma lei elástica, pode ser verificada em um filme realizado por ele em 1964, quando a legislação em torno do complemento continuava em vigor. Em *Indústria automobilística*, a montadora multinacional DKW-Vemag, sutilmente citada quando a câmera revela sua logomarca no capô de um carro, é apresentada ao espectador como parte da vanguarda em direção ao progresso econômico e social do Brasil. O tom exultante revela a tentativa de transformar a fábrica em instituição responsável pelo bem-estar, em um elogio, de fachada educacional, à iniciativa privada. Segundo a retórica exercitada pelo narrador desse documentário institucional, “assim é a indústria automobilística (...) multiplica empregos, eleva a capacidade aquisitiva e o padrão de vida de milhares de brasileiros, contribui para o progresso do país (...) e assim chegamos vitoriosos a mais avançada etapa do desenvolvimento”.

Ao negociar a produção de um curta publicitário com Manzon, o empresário assinava um contrato no qual, além desse *merchandising* social e dos proveitos da política do complemento, ele também tinha a certeza de que seu filme circularia na maior cadeia de cinema do Brasil, propriedade de Luís Severiano Ribeiro Júnior. Em meados da década de 1940, o grupo Severiano Ribeiro fazia coro ao incômodo dos exibidores com a lei criada em 1932, mas regulamentada apenas em 1939, que obrigava as salas, durante alguns dias por ano, a programarem longas-metragens brasileiros<sup>23</sup>. Contra essa medida de proteção a nossa cinematografia, era comum a reclamação dos exibidores de que perdiam dinheiro ao colocarem em cartaz um filme nacional em lugar do estrangeiro com maior qualidade e competitividade.

Pensando em evitar prejuízos, Severiano Ribeiro Júnior criou uma estratégia para usufruir da legislação: ao invés de exibir filmes brasileiros com pouco atrativo comercial, boa parte proveniente de produtoras financeiramente instáveis, resolveu investir na realização de seus próprios longas ficcionais, confiante na possibilidade de cumprir a obrigatoriedade, a “cota de tela”, com películas de forte apelo popular. Sua principal tática era produzir comédias carnavalescas, exibi-las em suas inúmeras salas de cinema e, finalmente, enquanto respeitava a lei, obter lucro. Após adquirir, em 1947, a quase falida Companhia Cinema-

tográfica Atlântida, ele colocou em prática a produção das chanchadas, que se tornaram um sucesso de bilheteria apesar da propalada precariedade técnica. O espectador respondeu bem a essa inteligente jogada na qual o grupo Severiano Ribeiro, cartel formado pela produtora Atlântida, pela distribuidora União Cinematográfica Brasileira (UCB) e por mais de duzentas salas de exibição, demonstrou aproveitar-se das imposições governamentais.

O modelo aqui apresentado também seria aproveitado por Severiano Ribeiro Júnior no caso da “lei do complemento”. Ao invés de pagar “cinco cadeiras da melhor classe” para o aluguel de um curta de caráter educacional produzido por terceiros, como previa a legislação, o exibidor preferiu realizar seus próprios cinejornais e filmes institucionais, economizando dinheiro da bilheteria e lucrando com clientes contratantes de sua empresa. E é dentro dessa estratégia que, no dia sete de setembro de 1956, foi anunciada uma nova parceria no jornal carioca *O dia*:

*Acabam de unir-se, a empresa produtora do cineasta francês Jean Manzon com a Atlântida Cinematográfica e com a União Cinematográfica Brasileira, do “business man” Luís Severiano Ribeiro. De conformidade com o noticiário distribuído pelos dirigentes da nova organização, visa esta fusão criar condições para que, através de “documentários educativos e grandes reportagens cinematográficas de alto nível artístico e técnico”, venha o Brasil a ocupar “um lugar de destaque na competição mundial”<sup>24</sup>.*

A parceria entre o grupo Severiano Ribeiro e a Jean Manzon Films, noticiada em diversos periódicos, marcou o esforço das duas empresas em ocupar um espaço maior no mercado dos complementos cinematográficos. A Atlântida, mesmo com a produção regular de um cinejornal informativo, não possuía os contatos empresariais de Manzon e nem a qualidade técnica oferecida por seus filmes. Por outro lado, o cineasta francês, apesar de influente, sozinho não conseguiria exibir as propagandas em uma cadeia tão poderosa como a de Severiano Ribeiro. A aproximação permitiu a ambos atrair uma grande clientela, principalmente a industrial, seduzida pela fórmula a melhor publicidade na maior rede de cinemas do Brasil<sup>25</sup>.

Em carta enviada pelo Ipes a Manzon, em 14 de dezembro de 1961, o advogado Luís Cássio dos Santos Werneck, representando o grupo, estabeleceu um primeiro contato oficial com o cineasta com o objetivo de consultá-lo sobre a possibilidade de realizar quatro séries documentais: “histórica”, para uma crítica demolidora aos países comunistas; “descobrimientos e conquistas”, em exaltação ao desenvolvimento das nações ocidentais; “social positiva”, sobre o progresso brasileiro atrelado à iniciativa privada; e “social negativa”, um ataque à administração pública da economia nacional, considerada morosa e afetada por interesses eleitorais. Em adição a esses tópicos de orientação, os quais sintetizavam as bases ideológicas do instituto, a correspondência terminava com um pedido de orçamento para que os filmes tivessem uma “distribuição completa para todo o Brasil, abrangendo todos os circuitos de distribuição cinematográfica e de televisão”<sup>26</sup>.

Em 3 de fevereiro de 1962, em resposta encaminhada ao presidente do comitê executivo paulista João Batista Leopoldo Figueiredo, o cine-

<sup>24</sup> Manzon e Ribeiro. *O Dia*, Rio de Janeiro, 7 set. 1956.

<sup>25</sup> A jogada esperta de Manzon e Severiano Ribeiro foi denunciada por vezes na imprensa, caso do texto publicado em 15 de agosto de 1957 no qual um jornalista anônimo reclama da utilização indevida dos recursos públicos: “o abuso corre por conta da deturpação da lei protecionista que torna obrigatória a exibição de complementos nacionais em todos os cinemas do país (...) os exibidores não só resolveram filmar os complementos que a lei os obriga a passar, como ainda neles começaram a inserir mais de 80% de ‘matéria paga’”. Manzonbrás. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1957.

<sup>26</sup> Segundo CORRÊA, Marcos, *op. cit.*, p. 48, essa carta estaria em uma pasta administrativa da produtora Jean Manzon Films. Com a venda desse acervo a particulares, não consegui encontrar o documento original, me restringindo a utilizar uma cópia anexada na dissertação de Marcos Corrêa.

<sup>27</sup> Preferi manter a grafia original da carta enviada por Jean Manzon já que ela revela, a partir dos sublinhados e das caixas altas, a ênfase na estratégia de circulação dos filmes. A meu ver, quando ele se refere à distribuição gratuita há, nas entrelinhas do texto, uma referência ao uso da “lei do complemento”. Acervo: Arquivo Nacional, fundo: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – Ipes.

<sup>28</sup> Acervo: Arquivo Nacional, fundo: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – Ipes.

asta confirmou a possibilidade de atender ao pedido e tranqüilizou o Ipes: sagaz, além dos elogios retóricos ao projeto político do instituto, ele enfatizou as suas estratégias para circular nacionalmente os documentários, utilizando-se da “lei do complemento” e da parceria estabelecida com o grupo Severiano Ribeiro:

*O Ipes é a máquina. A serviço dessa máquina a técnica de nossos filmes documentários constitui o mais rápido veículo capaz de levantar com a máxima eficiência a opinião pública (...) Pelo exame realizado chegamos à conclusão de que o preço médio de produção para cada filme será de Cr\$ 2.000.000,00 (...) DISTRIBUIÇÃO: garantimos, gratuitamente e com exclusividade, a exibição dos documentários em todo o Brasil, pela rede “Luiz Severiano Ribeiro Jr., U.C.B. e Atlântida”, que atinge em média 15 milhões de espectadores, mediante o fornecimento, por V.Sas. de 19 (dezenove) cópias em 35 mm<sup>27</sup>.*

Com a fachada pública construída pelo Ipes, de grupo de pesquisa sobre o Brasil, foi mais fácil ainda para Manzon enquadrar os documentários na legislação que contemplava, com a exibição compulsória, os curtas de caráter educacional.

### **Negociações estéticas e políticas entre Jean Manzon e o Ipes**

As correspondências aqui citadas, além de situarem o período inicial das negociações entre Manzon e o Ipes, expondo as estratégias de circulação como fator decisivo de contratação, também revelam pormenores sobre o acordo para a realização dos documentários de propaganda. O cliente, não dispondo de quadros necessários para a produção de filmes, mas deveras consciente do conteúdo a ser inserido nos curtas, entrou em contato com um cineasta bem quisto pelo parque industrial e capaz de compreender, por afinidade, seu programa político. Um núcleo de pesquisas, formado pelos ipesianos, foi destacado com a finalidade de redigir os textos a serem rigorosamente transpostos ao cinema, cabendo a Manzon mobilizar uma equipe de acordo com a orientação exigida pelo contratante. Em carta de 3 de fevereiro de 1962, acostumado a esse tipo de contrato, o produtor fez questão de despreocupar o grupo ao salientar que trabalharia sob as suas ordens: “antes de realizarmos os filmes, iremos recorrer à competências do IPES que, através de seus estudos, orientará os rumos de nossos trabalhos”<sup>28</sup>.

A insistência do instituto em garantir controle sobre o processo de criação dos curtas-metragens, possivelmente motivada pelo anseio em intervir nos rumos da política nacional, gerou uma constante negociação com Manzon que merece ser analisada em detalhes. Da parte do Ipes, havia confiança no modelo de publicidade desenvolvido pelo produtor: os complementos por ele realizados, mais de duzentos já no início de 1961, possuíam uma estrutura didática cuja característica central era a transmissão de conteúdos a partir de uma linguagem acessível. Com uma média de dez minutos de duração, seus filmes apresentavam uma clareza considerada, na época, das mais funcionais para a veiculação de um produto ou de uma idéia. Uma voz *over*, sempre masculina, apresentava um texto retórico de fácil compreensão enquanto todas as imagens exibidas na tela eram necessariamente utilizadas como ilustração,

como extensão, das palavras do narrador. Tratava-se de uma convenção estética na qual som e imagem eram montados em constante redundância, o que pressupunha a repetição como artifício formal para o completo entendimento do conteúdo em exposição. No esforço de tornar essa estrutura mais atrativa, Manzon criava uma *mise-en-scène* virtuosa, inseria na faixa sonora músicas instrumentais, exigia de seus narradores uma leitura dramatizada e, por vezes, contratava atores para recheiar a propaganda com toques ficcionais. Esse padrão didático de filme institucional pode ser observado em um curta ipesiano como *Deixem o estudante estudar* (1962), no qual o registro documental, pontuado por um estudante-ator, é conduzido a partir do texto proferido por Luiz Jatobá<sup>29</sup>. Enquanto ele expõe as proezas do progresso industrial brasileiro, possível graças à educação técnica, a visualidade é a redundância da fala, oferecendo ao espectador vistas aéreas da fábrica da Mercedes Benz, um *travelling* de uma refinaria em Capuava ou cenas da construção de uma barragem na cidade de Peixoto.

Em adição a esse exercício retórico no qual tudo que é narrado deve ser mostrado, Manzon arquitetou, para seus clientes do parque industrial, um elogio ao empresariado como vanguarda responsável pelo desenvolvimento brasileiro. Nesses seus filmes, realizados principalmente da década de 1960 em diante, a publicidade em torno de um produto vinha acompanhada de uma projeção ideológica na qual a iniciativa privada tornava-se articuladora de um pacto social em benefício da classe popular. Nas propagandas de Manzon, vendia-se uma utopia liberal inexistente na realidade concreta: a elite econômica, mais do que investir em interesses particulares, era representada assumindo um projeto nacional de resguardo aos trabalhadores. Com imagem positivada, a empresa evitava o confronto entre as classes ao garantir para o proletário benefícios sociais que o Estado era incapaz de oferecer, como habitações confortáveis, educação, assistência médica ou lazer. A fábrica aparece nos filmes como a promessa de bem-estar, em um acordo mútuo a partir do qual o trabalhador, servindo ao patrão, recebe em troca as graças de um capitalismo preocupado em distribuir seus lucros de forma justa e em benefício de todos.

A cinematografia de Manzon, ao idealizar uma face heróica para a elite industrial, revela o esforço na tentativa de legitimá-la socialmente como sujeito histórico influente em meados do século XX. As promessas de um Brasil grande projetam-se como possíveis nesses filmes em que a iniciativa privada torna-se mediadora do porvir glorioso de nosso país: ali, é como se o espectador fosse convidado a experimentar o futuro ideal dos liberais, no qual a harmonia social se concretizaria a partir do compromisso entre a elite econômica e a classe popular. Não à toa, essa idealização por vezes se configura como traço estilístico. Em vários curtas, caso de *Como nasceu o primeiro carro brasileiro* (1962), produzido para a Willys Overland, a linha de montagem ganha um registro virtuoso e aprazível, sem quaisquer ruídos visuais, em celebração à fábrica como símbolo de uma utopia conservadora.

Embora estivesse à vontade com essa celebração da elite, o Ipes resolveu interferir no processo de criação dos complementos. No esforço de desmobilizar a esquerda, convencer o espectador de que havia uma crise provocada pelo comunismo, o instituto não poderia fazer de seus

<sup>29</sup> Jornalista de rádio e televisão, além de narrador cinematográfico, Luiz Jatobá (1915-1982) foi uma das principais vozes de nossa imprensa, apresentando o programa "Hora do Brasil" e trabalhando em diversas emissoras, como a Rádio Nacional (1958-1960). Na TV Tupi, em 1950, foi o apresentador do primeiro noticiário televisivo do Brasil, posteriormente ingressando na TV Excelsior e na TV Globo (1969). As informações sobre a biografia de Jatobá estão disponíveis em <[http://biografias.netsaber.com.br/ver\\_biografia\\_c\\_2538.html](http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_2538.html)>. Acesso em 13 maio. 2009.

<sup>30</sup> Sobre esse assunto, consultar MERCER, John. *The informational film*. Illinois: Stipes Publishing Company, 1981.

<sup>31</sup> Para uma investigação detalhada sobre essa produção norte-americana de Guerra Fria, consultar o primeiro capítulo de CARDENUTO, Reinaldo, *op. cit.*

<sup>32</sup> No documento *Definição de atitude*, escreve o instituto sobre a sua missão: “nos reunimos, cômicos de nossa responsabilidade na vida pública do país (...). Para levar a realizações concretas os princípios e as diretrizes sociais, passa-se ordinariamente por três fases: — estudo da situação; apreciação da mesma à luz desses princípios e diretrizes; exame e determinação do que se pode e deve fazer para aplicar os princípios e as diretrizes à prática (...). São três momentos que habitualmente se exprimem com as palavras seguintes: ver, julgar e agir”. Acervo: Jean Manzon Films, pasta administrativa nº 291.

filmes uma leitura harmoniosa da sociedade brasileira. Em tempos de Guerra Fria, de colisões ideológicas, era preciso inserir discórdia em uma cinematografia que tratava o liberalismo como um consenso social já estabelecido, como uma possibilidade, sem obstáculos, de parceria entre classes para o desenvolvimento do país. De acordo com a orientação do contratante, Manzon deveria adaptar sua narrativa com o objetivo de acrescentar, ao modelo de idealização estética, um inimigo que ameaçasse o projeto de nação mediado pela iniciativa privada: ao construir a representação caricatural de um sujeito histórico hostil à modernização conservadora, confundindo-o com a tradição totalitária, o Ipes tinha a expectativa de gerar, na opinião pública, uma oposição ao nacional-reformismo.

Nesse sentido, é curioso notar a convergência existente entre o cinema do Ipes e as propagandas políticas realizadas nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Na década de 1950, quando as tensões com o bloco soviético se acirraram, produtoras norte-americanas intensificaram a fabricação de curtas anticomunistas. Empresas como a *Coronet Films* ou a *Encyclopaedia Britannica Films*, criadas para suprir instituições de ensino com documentários didáticos, passaram cada vez mais a investir em um cinema de propaganda disfarçado como filme educacional, caso, por exemplo, de duas produções da *Encyclopaedia* distribuídas como verbetes técnicos em escolas e universidades: enquanto *Despotism* (1946) articulava as virtudes da democracia, comparando-a com a corrupção e as agruras do regime comunista, *China under Communism* (1952) contava com a participação do correspondente John Stroehm que, aparentando neutralidade, convidava o espectador a posicionar-se contra a República Popular da China. O *informational film*, modelo criado nos anos 1920 para oferecer ao professor um suporte audiovisual em sala de aula, se desenvolveu atrelado ao conteúdo político, confundindo educar o estudante com orientá-lo em sua opção ideológica<sup>30</sup>. Dada a devida distância, abrigar-se sobre uma fachada didática, utilizando o cinema como instrumento de difusão política, foi estratégia usual do Ipes.

Essa convergência entre as produções do instituto e dos norte-americanos em tempos de Guerra Fria torna-se mais intrincada quando se verifica que a formulação estética das duas experiências é extremamente próxima. Ao analisar os *informational films* anticomunistas, inclusive aqueles realizados pela *Coronet Films*, como *Introduction to foreign trade* (1951) ou *Communism* (1952), percebe-se uma inconfundível estrutura em três partes, cuja montagem não segue necessariamente a ordem aqui apresentada. Nos curtas-metragens, há a exaltação dos Estados Unidos como lugar da justiça e da liberdade, no qual a democracia garante aos cidadãos segurança, harmonia social e oportunidades de investimento; há o ataque ao comunismo, considerado uma ameaça aos valores ocidentais e visualmente representado a partir de estereótipos da violência e da vileza totalitária; e há o apelo patriótico às responsabilidades de um público convocado a impedir, em um esforço cotidiano e coletivo, a efetivação dos planos inimigos<sup>31</sup>.

No caso do Ipes, cujo missionarismo auto-instituído, de protetor do Brasil, passava pela tríade ver, julgar e agir<sup>32</sup>, as negociações para que Manzon construísse uma cinematografia em oposição ao governo acabaram reverberando esse padrão encontrado nas propagandas ideo-

lógicas norte-americanas. Nos filmes às vésperas das eleições de 1962, e principalmente naqueles produzidos no decorrer de 1963, não havia a possibilidade de um equilíbrio social quando o pensamento comunista parecia atravessar as fronteiras. Na concepção dos ipesianos, o perigo que hostilizava os Estados Unidos era maior ainda em nosso país, no qual o desenvolvimento aparentava ser um projeto apenas em início de processo. Por isso, curtas-metragens realizados por Manzon a mando do instituto, como *Depende de mim*, *O que é a democracia?* e *Conceito de empresa*, procuraram indispor e mobilizar o espectador contra a esquerda ao apelar para um nacionalismo conservador mediado por valores cristãos.

Existe uma interpretação corrente que considera a relação entre Jean Manzon e o instituto como parceria amistosa em torno de um projeto político liberal e anticomunista. Em uma das principais pesquisas sobre o assunto, o cineasta é apresentado não apenas como produtor contratado para realizar documentários, mas principalmente como um entusiasta do ideário ipesiano, a unir esforços com a elite empresarial na articulação de uma estrutura de propaganda contra o Executivo constitucionalmente eleito. No livro *Propaganda e cinema a serviço do golpe*, organizado pela jornalista Denise Assis, a afinidade do cineasta com o liberalismo acaba por transformá-lo, imediatamente, em fiel seguidor do Ipes, um comparsa que ofereceu seus serviços à disposição dos conspiradores<sup>33</sup>. Embora seja evidente que Manzon, com seu modelo de propaganda e suas estratégias de exibição, tenha proporcionado visibilidade nacional ao instituto, não parece correto identificá-lo como um de seus integrantes ou alguém a concordar completamente com as suas propostas políticas. Documentos permitem problematizar essa questão.

Em dois de abril de 1963, durante uma reunião do Comitê Executivo paulista, o registro em ata levanta uma primeira dúvida sobre a imagem de Manzon como agente ipesiano. João Baptista Leopoldo Figueiredo, ao pedir informações sobre o próximo documentário a ser realizado, em torno da “modificação do conceito do homem de empresa”, recebeu de Luiz Cássio dos Santos Werneck a notícia de que o cineasta, após onze filmes e um ano e meio de trabalho, praticamente dobrara os custos para a produção de um curta-metragem. Apesar da sugestão de João Baptista em continuar com Manzon, “que já fez o roteiro”, pode-se deduzir que o aumento do preço não foi bem recebido: a realização de *A boa empresa*, em favor do empresário capaz de evitar o crescimento da esquerda ao garantir benefícios para o trabalhador, ficou a cargo de Carlos Niemeyer, cujo orçamento era mais compatível com as despesas do instituto.

Certo descompasso entre Manzon e o Ipes, brevemente evocado no impasse em torno dos custos de um filme, pode ser melhor verificado a partir da apreciação de uma propaganda feita pelo cineasta, com dinheiro público, a pedido do governo. Poucos meses depois de produzir *Conceito de empresa*, um dos complementos mais agressivos do instituto, Manzon acordou realizar, com financiamento da Casa Civil da Presidência da República, sob direção de Darcy Ribeiro, o documentário *Depende de nós*<sup>34</sup>. Em meados de 1963, quando a elite empresarial se voltava definitivamente para o golpismo, polarizando ainda mais a política brasileira, ele foi responsável pela direção de uma película com imagens de

<sup>33</sup> LOUZEIRO, José. O Ipes faz cinema e cabeças. In: ASSIS, Denise (org.), *op. cit.*, p. 31-39.

<sup>34</sup> O certificado de censura para *Depende de nós* data de 29 de julho de 1963. Acervo: Jean Manzon Films, pasta administrativa n. 342.

<sup>35</sup> Jean Manzon realizou outro filme para a gestão de Jango, sugestivamente intitulado *A constituição acima de tudo* (1962). Nele, o cineasta registrou o presidente sendo empurrado e carregado pelo povo. Novamente o narrador elogiou os militares por impedirem um golpe contra a democracia.

João Goulart celebrado nos braços do povo após a vitória do presidencialismo no referendo de seis de janeiro do mesmo ano.

O curta-metragem em defesa do Executivo eleito por voto popular é uma evidente resposta governamental às pressões da centro-direita em sua campanha para desarticular o nacional-reformismo. *Depende de nós* procurava convencer os espectadores sobre a legalidade constitucional da posse de Jango, elogiando os militares como aqueles que asseguraram a continuidade democrática. Nas palavras do narrador do filme, “[o país] não se desviou de seu caminho (...) o patriotismo das Forças Armadas e a maturidade política do povo exigiram o cumprimento da lei”. Como *merchandising* para o presidente, Manzon transferiu seu recorrente pacto, entre trabalhadores e empresários, para as mãos do Estado, divulgando as promessas do governo em promover a harmonia social e o desenvolvimento da nação. Em um típico desfecho exultante, a bandeira brasileira tremula nas mãos de um soldado e a Praça dos Três Poderes, em Brasília, indica o local de onde se planejam transformações na sociedade: sem abandonar seu discurso otimista, o cineasta constrói a imagem positiva de Jango como liderança nacional<sup>35</sup>.

Mudar a clientela não fez Manzon, portanto, alterar seu modelo triunfalista de documentário. Ao comparar *Depende de nós* com qualquer filme realizado por ele para o Ipes, em especial aqueles próximos às eleições de 1962, percebe-se como uma experiência estética semelhante, recheada por uma linguagem de fácil comunicação, acabou servindo tanto de enaltecimento à esquerda quanto à centro-direita. Em um caso como *Depende de mim*, complemento ipesiano para convocar eleitores a votar nos políticos conservadores, a democracia somente estaria segura caso os candidatos anti-governistas fossem eleitos. De forma indireta, mas perceptível, alertava-se o espectador contra os perigos do comunismo, cuja porta de entrada no país poderia ser a gestão de João Goulart. Manipulando recursos cinematográficos idênticos, Manzon conseguiu acomodar duas ideologias opostas, em conflito aberto, no mesmo discurso retórico em defesa da democracia. Tanto é que, dependendo do cliente, os militares ora legitimam a posse do presidente, ora são celebrados por aqueles que conspiram contra o Executivo. O produtor se adaptava às ambições de diferentes contratantes, projetando para eles uma imagem virtuosa de seus projetos: entre *Depende de nós* e *Depende de mim*, uma polarização política com discursos parecidos não fosse uma palavra de diferença, Jean Manzon preferia mesmo era *depende de si*.

A adaptação de Manzon a um modelo próximo das propagandas anticomunistas norte-americanas, a insatisfação do Ipes com seu orçamento e os complementos por ele produzidos em favor de Jango colocam em dúvida a afirmação de que o produtor seria um integrante — um “fiel seguidor” — do instituto. Esses impasses estéticos e políticos, no entanto, não devem eximi-lo de ter sido o articulador de um projeto de difusão ideológica no qual se tornou, a partir dos anos 1960, o principal porta-voz cinematográfico da indústria brasileira, idealizando na maior parte de seus filmes a iniciativa privada como vanguarda responsável pela modernização do país. Ao sacramentar uma linguagem em celebração da elite empresarial, usufruindo da lei em defesa da exibição de curtas brasileiros, ele acabaria por oferecer aos ipesianos uma parcela da visibilidade que necessitavam para articular as suas atividades golpistas.

## A circulação dos filmes ipesianos

Embora restem poucos documentos sobre a distribuição dos filmes ipesianos, é possível identificar pelo menos três expedientes utilizados no empenho de circular as propagandas ideológicas entre espectadores de classes sociais diversas. Do primeiro, massivo, faz parte o contrato com Manzon, a garantia de programar os curtas nas maiores cadeias cinematográficas do Brasil usufruindo das benesses da legislação vigente. Os documentários eram compulsoriamente exibidos antes das sessões comerciais, como ilustra uma carta remanescente do Ipes, escrita em sete de fevereiro de 1963, na qual uma mulher de nome Gilda Ribeiro foi convidada a assistir ao musical americano *Flor de Lótus* (1961), dirigido por Henry Coster, em cartaz no cinema Rian junto a *Portos paralíticos* (1962). O espectador, ao comprar um ingresso, era obrigado a ver um ou dois complementos nacionais. Com essa jogada, fabricando em média 40 cópias para cada filme do instituto, Manzon conseguiu circular nacionalmente as propagandas do grupo, mantendo-as em exibição durante meses.

Vale lembrar, no entanto, que os cinejornais e os curtas exibidos antes dos longas-metragens não raro eram depreciados pelo público pagante, cuja expectativa era o entretenimento a partir da ficção comercial e não o enfado provocado pelo documentário com características institucionais. Embora seja impossível verificar a recepção dos espectadores em relação às produções ipesianas, o fato de que havia certo aborrecimento com a obrigação de assistir aos complementos permite relativizar o alcance dos filmes de Manzon, cuja projeção no circuito nacional de exibição não era garantia de boa acolhida. Mesmo em contexto diferente, no qual a televisão já havia se popularizado e os cinejornais se tornaram uma redundância dos telejornais, uma matéria publicada na revista *Veja*, em 10 de março de 1976, ilustra essa questão:

*Na tela projeta-se o certificado de Censura anunciando um jornal cinematográfico. A reação dos espectadores é imediata. Alguns, dão sinal de enfado. Outros, mostram-se francamente irritados. A maioria parece se resignar. Na verdade, trata-se de um comportamento compreensível. Há muito o público de cinema se habituou a ver nos cinejornais brasileiros um desfile de velhos acontecimentos, fatos de reduzido interesse, publicidade disfarçada<sup>36</sup>.*

Na ata de um encontro entre os diretores do Ipes paulista e carioca, em 23 de novembro de 1962, ao falar sobre a campanha cinematográfica do grupo, Luís Cássio Werneck dos Santos relatou que “o esforço máximo de projeção foi feito no mês imediatamente anterior ao da eleição [de outubro]”. Referindo-se ao momento no qual a elite empresarial tentou manipular as eleições a seu favor, o advogado revelava um dos períodos no qual os ipesianos mais valorizaram o potencial do cinema como instrumento de difusão ideológica. Não à toa, segundo um relatório de distribuição, para o principal complemento em apoio aos candidatos da centro-direita, *Depende de mim*, foram fabricadas e exibidas no Estado de São Paulo pelo menos 110 cópias<sup>37</sup>.

Sobre esse filme, há um curioso artigo de Benedito Junqueira Duarte em apoio a Manzon. O fotógrafo paulista, realizador de documentários

<sup>36</sup> Jornal da tela. *Veja*, 10 mar. 1976.

<sup>37</sup> Conforme documento em anexo em CORRÊA, Marcos, *op. cit.*

<sup>38</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. *Depende de mim*. *Folha de S. Paulo*, 9 set. 1962.

<sup>39</sup> As informações sobre a parceria entre Silveira Sampaio e o Ipes podem ser verificadas nas atas de reunião do Comitê Executivo paulista em 28 de agosto de 1962 e 8 de janeiro de 1963.

<sup>40</sup> De acordo com a ata de reunião da Comissão Diretora carioca em 28 de agosto de 1962.

<sup>41</sup> Verifiquei a compra do projetor e a contratação de Veloso e de Pancrácio Dutra na contabilidade do Ipes. Acervo: Arquivo Nacional. Fundo: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – Ipes. Para outras informações sobre esse cinema itinerante, ver DREIFUSS, René Armand, *op. cit.*, p. 251.

institucionais e científicos, que em outras ocasiões já demonstrara admiração por Manzon, em texto publicado na *Folha de S. Paulo*, em setembro de 1962, elogiou *Depende de mim* pelo empenho em propor compromissos para a construção de uma sociedade brasileira ideal. Com as eleições se aproximando, B. J. Duarte se posicionou ao lado dos conservadores, sugerindo a seus leitores que assistissem ao curta-metragem, pois nele encontrariam a melhor orientação política em favor dos valores democráticos:

*[o filme tem] duração bastante para mostrar aos olhos dos incrédulos e à mente dos esquecidos o que seja a nação em que as liberdades essenciais foram abolidas e em que espezinhou a própria dignidade dos povos sob a opressão dos chamados “regimes de força”. De força talvez obtida, contudo, à custa da fraqueza daqueles que, na hora do voto, sua única arma contra o demagogo, o aventureiro e o traidor, não sabem escolher ou se abstém de fazê-lo (...) Que meditem todos sobre o que essas imagens candentes provam. E saibam escolher depois, nas urnas de outubro. Tudo pode acontecer e tudo depende de nós*<sup>38</sup>.

Ainda na estratégia massiva de circulação, o instituto também inseriu seus filmes em diversos canais televisivos, caso do programa de José Silveira Sampaio, um dos telejornalistas mais populares das décadas de 1950 e 1960. Autor teatral, produtor e apresentador, Sampaio adquiriu prestígio a partir de sua atuação nos anos iniciais da TV Tupi, com o programa de entrevistas *Bate papo com Silveira Sampaio*. A cada semana, ele apresentava uma crônica recheada de críticas e toques de ironia: com um telefone em mãos, simulava recorrentes ligações ao presidente da República, cobrando ações governamentais. Nos anos 1960, ao ser contratado pela TV Record, prosseguiu com essa linha de política-espetáculo em um programa intitulado *SS Show*, no qual exibiu os documentários do Ipes. Colaborador ativo do grupo, também ajudou, como consultor, na escrita dos roteiros das propagandas cinematográficas<sup>39</sup>.

Enquanto a circulação dos filmes em cinemas comerciais e emissoras procurava, principalmente, atingir os espectadores dos centros urbanos e a classe média e alta com poder aquisitivo para adquirir um aparelho televisivo, a segunda forma de distribuição, mais concentrada, articulou um circuito alternativo com a expectativa de alcançar um público popular sem dinheiro para comprar ingressos ou que morava em áreas rurais onde não havia salas de exibição. A partir da sugestão de um general chamado Oswaldo Tavares Ferreira<sup>40</sup>, o Ipes contratou pessoas de confiança para difundir seus documentários em favelas, subúrbios e cidades interioranas. Contando com um ônibus, um caminhão e um projetor cinematográfico de 16 mm, comprado pelo instituto em 30 de outubro de 1962, homens como o padre jesuíta Pancrácio Dutra, sacerdote formador de lideranças nos círculos operários católicos, ou o padre Pedro Veloso, futuro reitor da PUC-RJ, exibiam os curtas-metragens, de forma itinerante, em praças, igrejas, colégios, fábricas e sindicatos<sup>41</sup>.

O terceiro expediente de exibição, talvez o mais eficiente na preparação golpista da elite empresarial, se intensificou a partir do fim de 1962, quando os ipesianos potencializaram as mobilizações contra o go-

verno de João Goulart. A diretoria do instituto costumava organizar reuniões com homens de negócio na tentativa de convencê-los a financiar ações para conter a esquerda: nesses encontros, com a finalidade de articular uma espécie de vanguarda política anti-nacional reformista, filmes eram mostrados para convencer espectadores singulares de que havia, em processo no Brasil, uma crise provocada pelo comunismo internacional. Além das recepções oferecidas na residência de João Baptista Leopoldo Figueiredo<sup>42</sup>, presidente do comitê executivo paulista do Ipes, reuniões aconteciam quase diariamente na prédio do próprio instituto, localizado na avenida Rio Branco, centro do Rio de Janeiro. Em julho de 1963 o grupo inaugurou, em sua sede, um auditório profissional com 48 poltronas acolhoadas e tela de projeção, espaço destinado aos cursos de formação de lideranças conservadoras e aos encontros nos quais utilizavam o cinema como estratégia para persuadir os potenciais contribuintes do golpe militar.

Embora o instituto tenha circulado seus filmes pelo país inteiro, adaptando formatos de exibição para públicos de classes sociais distintas, é preciso um cuidado no sentido de não supervalorizar a interferência dessa cinematografia no processo que culminou na queda do governo João Goulart, como já foi escrito no início desse artigo em relação à própria atuação do Ipes. Os complementos produzidos por Jean Manzon interessaram à elite empresarial pela possibilidade de incorporar o cinema como parcela de uma ampla rede de comunicação instrumentalizada com o objetivo de difundir a ideologia anticomunista e legitimar, socialmente, as práticas contrárias ao nacional-reformismo. Mesmo poderosa, essa rede só se efetivou como suporte estratégico do Ipes graças à existência de uma classe média conservadora, amedrontada com a política de esquerda, cuja reação ao golpe militar de 1964 foi comover-se entre o alívio e a exaltação de sentir-se representada socialmente<sup>43</sup>.



*Artigo recebido em março de 2009. Aprovado em junho de 2009.*

<sup>42</sup> Atas de reunião do Comitê Executivo paulista em 11 de dezembro de 1962 e 31 de janeiro de 1963.

<sup>43</sup> Para análises estéticas mais detalhadas dos filmes ipesianos, sugiro a leitura de CARDENUTO, Reinaldo, *op. cit.*; e de CORRÊA, Marcos. *op. cit.*