

Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais: a produção de sentidos simbólicos em um país polarizado

Gabriel F. Marinho

O Sr. João Batista Leopoldo Figueiredo, ex-presidente do Banco do Brasil, falou na ocasião aos repórteres da imprensa, televisão e rádio sobre as finalidades da nova entidade e o significado da atuação que ela pretende desenvolver com 'objetividade, franqueza e sinceridade' (...) [segundo Sr. João Batista] o IPÊS é um órgão inteiramente apolítico, sem qualquer vinculação com grupos político-partidários. Procurará soluções para os nossos problemas, com a preocupação de atender os anseios da coletividade, e não de uma classe isoladamente. (FOLHA DE S.PAULO, 02/ 02/1962, Primeiro Caderno, p. 1).



Em seus primeiros momentos, o regime militar brasileiro dedicou um esforço sério para distanciar-se, pelo menos em aparência, das marcas mais óbvias do autoritarismo antidemocrático. Os discursos dos principais atores sociais a darem suporte a intervenção militar, antes e mesmo depois desse ter-se consolidado, tratavam da defesa da democracia, de uma autonomia política e, em última instância, das liberdades individuais. Eram essas as principais justificativas para frear a proliferação do pensamento comunista no Brasil¹. Em 1964, a deposição do Presidente da República era um mal necessário para esses princípios serem mantidos. Mas, de forma alguma, esses discursos assumiam esse evento como um rompimento com a democracia. Era importante marcar território na arena da memória e diferenciar-se dos regimes vistos como os grandes modelos políticos adversários².

¹ Para se ter uma idéia do extremismo com que esse discurso era colocado no espaço público, o general do Exército Juarez Távora (1898-1975), candidato derrotado a Presidência da República em 1955, e um dos maiores ícones do anticomunismo brasileiro, aderiu em fins da década de 1950 a um grupo de extrema direita conhecido como "Rearmamento Moral" (RM). Ele acabou ganhando um espaço privilegiado nos principais jornais do país para divulgação de textos e manifestos. Em um deles, escreveu: "A escolha hoje é entre a tirania brutal do comunismo, o suicídio coletivo por meio da guerra atômica, ou o renascimento global através do Rearmamento Moral. O comunismo jamais vencerá. Nosso destino é unir nossa nação e dar ao mundo o Rearmamento Moral. Essa é a solução final" (Estado de São Paulo, 12.08.1962).

² Sobre essa relação de aparência e essência no regime militar brasileiro de 1964 a 1985, ver Carlos Fico (1998) e Hélio Gaspari (2002-2004).

Uma década depois da publicação dessa matéria, no entanto, já não restavam muitas dúvidas sobre a real identidade do regime instaurado em 1964. Nesse período, três presidentes-militares já tinham sido eleitos indiretamente, nenhum deles submetidos ao sufrágio universal. Além disso, foram acionados uma série de dispositivos repressivos, anulados os resultados de eleições diretas e, por fim, o Alto Comando das Forças Armadas vetou a posse do então vice-presidente Pedro Aleixo, supostamente um aliado, quando o segundo general-presidente sofreu AVC. A essa altura, não havia como negar que a solução brasileira para sua crise política fora o *lugar comum* dos países periféricos da Guerra Fria.

Ainda assim, oito anos depois da posse do general Castelo Branco a Presidência, a maioria das organizações adversárias ao governo – pelo menos aquelas dedicadas a um embate armado – já estavam desmanteladas ou terminalmente enfraquecidas. Se aquele era o auge da repressão, do autoritarismo, era também o auge da popularidade do regime, dos números fortes da economia e de seus sucessos no combate do que cunhou de subversão. E foi nesse contexto de ápice, quando parecia não existir opositores e a ameaça comunista parecia distante, que o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais encerrou suas atividades.

O grupo, conhecido pela forma abreviada Ipês, foi uma sociedade sem fins lucrativos formada principalmente por empresários e militares da reserva brasileira. Havia em seus quadros outros perfis profissionais e sociais, tais como jornalistas, professores universitários e funcionários públicos. Mas eram em menor número. Muito atuante no espaço público brasileiro, o Ipês foi uma organização de grande magnetismo no Brasil da década de 1960, principalmente por oferecer uma forma de atuação política refratária a ações de violência e desvinculada a partidos políticos³. Dos mais famosos nomes a comporem seu quadro de sócios estão o escritor Rubem Fonseca e o general Golbery do Couto e Silva.

Em seus quase onze anos de existência, foram uma das organizações civis de maior destaque no engajamento político em um Brasil marcado pela polarização, colocando-se como contrário ao avanço do pensamento de esquerda brasileiro. Na fase imediatamente anterior ao regime militar, o Instituto financiou e administrou a publicação de livros, programas de televisão, cursos técnicos, palestras e campanhas

³ Essa percepção pública do Ipês contrasta com a realidade. Anos mais tarde, o levantamento documental do Instituto tornou evidente suas relações de colaboração com outros grupos políticos que promoviam ações de enfrentamento e violência, sendo a principal delas o IBAD. Além disso, a documentação também revelou que o grupo financiou a campanha de diversos candidatos nas eleições de 1962. Essas informações que não eram públicas a época entravam em choque com o discurso promovido pelo Ipês de ser apartidário e legalista.

publicitárias. Entre 1962 e 1964, produziu uma variedade de objetos culturais e midiáticos, destacando-se dentro do cenário público como um dos grandes expoentes do anticomunismo no Brasil, sobretudo, promovendo a circulação e distribuição de suas representações.

Um dos produtos financiados e encomendados pelo instituto foram um conjunto de curtas-metragens documentais exibidos nas sessões de cinema de todo país como cinejornais. Dotados de um discurso político moralizador e alinhado com a cultura política do anticomunismo, esses filmes são exemplos de como se dava a arena de disputas simbólicas no Brasil imediatamente anterior ao regime.

A partir da análise desses documentários e do contexto de realização e criação dos mesmos, a intenção desse trabalho é debater a possibilidade do Ipês ter produzido um discurso político-artístico próprio, embora alinhado com a cultura política do anticomunismo.

O CONTEXTO DE CRIAÇÃO

No ano de 1972, o general José Baptista Tubino, um dos membros dessa organização⁴, deixou na sede do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro cerca de 35 mil documentos pertencentes ao Instituto. Eram caixas e mais caixas onde constavam atas, planilhas de pagamento, despachos, correspondências, contratos, material de divulgação, planejamento de cursos, muitos livros e, também, alguns rolos de filmes em bitola 35mm. Eram quinze filmes de curta-metragem produzidos sob encomenda pela instituição.

Digo quinze, mas não há muita certeza sobre esse número. Um dos filmes se perdeu por conta da ação do tempo e o mau condicionamento. Assim, consegui ter acesso somente a catorze curtas-metragens. No entanto, a lista de encomendas feita pelo Instituto listava dezessete títulos. Há muitas possibilidades para essa discrepância. Esse excedente pode estar guardado em outros acervos pessoais, podem ter sido

⁴ Há certa discordância em relação ao ano de quando o acervo teria migrado para a sede do Arquivo Nacional. Segundo Denise Assis (2000), isto ocorrera ainda em 1972. Reinaldo Cardenuto (2008) aponta o ano de 1974. De qualquer forma, os documentos que ficaram sob a guarda do general não permaneceram por muito tempo em sua casa em Teresópolis, interior do estado do Rio de Janeiro. Ao que parece, fora mesmo o próprio João Baptista Tubino quem tomou a iniciativa de levar todo aquele acervo para a sede do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

extraviados, materialmente danificados ou até mesmo podem nunca terem sido realizados. Afinal, a encomenda não atesta a conclusão de todos os curtas-metragens. Esse parêntese é importante pois a dinâmica das ausências nos fundos arquivísticos diz muito a respeito das construção de narrativas sob o passado. O que sabemos sobre o Ipês é ditado, em parte, pelo que não encontramos.

A leitura dos documentos encontrados revela como se tornaram cada vez mais escassos os recursos financeiros do Instituto a medida que nos aproximamos do ano de 1972. Embora realizasse atividades comerciais, o Ipês sobrevivia principalmente das doações de seus sócios. Sob esse aspecto, o contexto mobilizador dos primeiros anos da década de 1960 parece ter sido a grande chave explicativa para o engajamento de uma parte da elite financeira, militar e intelectual do país no projeto Ipês. Por isso, a organização parece ter sido mais ativa em seus primeiros anos de existência, antes mesmo da efetivação do golpe militar de 1964. São nesses anos que se concentram a maior parte do conjunto de suas realizações – inclusive a encomenda dos curtas-metragens mencionados.

A percepção de que o auge de atuação do IPÊS teve uma curtíssima duração, embora bastante intensa, acompanha o padrão de outras tantas experiências políticas anticomunistas no país. De forma geral, embora muito numerosas, são grupos que gozam de prestígio e capacidade aguda de mobilização somente durante momentos em que a polarização política está forte ou quando o receio de um perigo comunista permanece elevado (MOTTA, 2002, p. 137). Mas são essencialmente efêmeros. Sugere-se que somente cenários como aquele são suficientemente fortes para justificar contribuições voluntárias de diversas empresas e o apoio massivo de grupos midiáticos tradicionais, receosos com a atmosfera de contestação⁵. Em decorrência desse fenômeno, são comuns na leitura dos documentos os reclames a respeito do número decrescente de contribuintes, o desligamento de pessoas ligadas à diretoria e de dificuldades em arcar com projetos da mesma magnitude que desempenhavam em seus primeiros anos. Em um desses papéis, Glycon de Paiva, um dos diretores do Instituto, desabafa certo inconformismo com a incapacidade do Ipês em se adaptar a um novo contexto que, de certa forma, tanto estimulou: “enquanto o Brasil vai bem, o IPÊS vai mal” (ASSIS, 2000, p. 24).

⁵ René Dreifuss (1981) e Denise Assis (2000) fizeram um bom inventário das relações entre o IPÊS e diversos grupos empresariais e midiáticos. Alguns documentos chegam a descrever as importâncias que eram repassadas ao Instituto.

O oneroso empreendimento de produzir cinejornais e documentários de curta-metragem, por exemplo, parece ter sido encerrado antes mesmo de Abril de 1984. Uma vez instaurado o regime, não haveria mais razões para manter um investimento de grande proporção na área de cinema? Uma análise da documentação do Ipês, ao menos aquela presente no Arquivo Nacional, não foram encontradas referências à realizações audiovisuais a partir da segunda metade de 1964.

O SURGIMENTO DO INSTITUTO DE PESQUISA E ESTUDOS SOCIAIS

Nos primeiros anos da década de 1960, o Brasil viveu um novo surto do pensamento anticomunismo no Brasil⁶. Esse cenário se dá a partir do momento em que o então presidente Jânio Quadros renuncia ao cargo em agosto de 1961, apenas sete meses depois de sua posse. O gesto não apenas frustrou as pretensões políticas do então

⁶ Segundo Motta (2002), os surtos do pensamento anticomunista brasileiro ocorrem quase sempre como reação a momentos em que se acredita que o comunismo cresce com força suficiente para alterar o quadro político. São momentos em que ocorrem muitas publicações, manifestos, narrativas pejorativas... ou seja, um quadro de embate de representações (embora as manifestações pró-comunistas tenham mais dificuldade de circulação pois não conquistaram esferas midiáticas da sociedade brasileira). O primeiro grande surto do pensamento anticomunista ocorre em 1935 em decorrência do episódio da Intentona. Muitas das representações desse período serão reatualizadas para a década de 1960.



mais forte partido de direita no Brasil, a UDN⁷, como também surpreendeu por suas consequências. Dentro da legislação eleitoral em vigor, o vice-presidente era eleito em voto direto e em cédula separada. Não havia assim qualquer compromisso de compatibilidade de projeto político entre o presidente e seu vice. Dessa forma, a renúncia do candidato alinhado a direita política (que a bem da verdade já não estava agradando a seus aliados pelos excessos de acenos com a esquerda internacional), colocou legalmente na presidência da República o ex-ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, João Belchior Goulart, conhecido nacionalmente pela forma abreviada "Jango". Naquele momento, João Goulart, filiado ao PTB, era talvez o maior herdeiro político de Getúlio Vargas, a personificação máxima do que a UDN chamava de político demagogo, populista e de perspectivas não-liberais para economia.

⁷ Jânio Quadros não fazia parte da União Democrática Nacional, UDN. O mais forte partido conservador do país a época chegou as eleições de 1960 sem um grande nome político em seus quadros para fazer frente à força política de Juscelino Kubitschek que estava lançando o marechal Henrique Lott a sua sucessão. Foi então que propôs uma aliança com o fenômeno de votos de São Paulo, Jânio Quadros, então governador do estado e pertencente ao inexpressivo partido PTN. Assim, a UDN conseguiu finalmente chegar à presidência da República, de forma democrática, depois de perder todas as eleições presidenciais de que havia participado (sempre por margem pequena de votos, é verdade).

A posse de João Goulart em si já foi cercada de enorme tensão. O então vice-presidente estava em missão diplomática na China quando recebeu a notícia da renúncia do mandatário e passou a preparar seu retorno imediato ao Brasil. No entanto, Jango também soube que seu nome fora vetado pelos três ministros militares. Com esse gesto, as Forças Armadas do país sinalizavam que não reconheceriam a autoridade de João Goulart como chefe de Estado. Alguns setores militares mais radicais chegaram mesmo a cogitar a possibilidade de derrubar o avião que reconduzia o novo presidente de volta ao Brasil. A rejeição militar ao nome de Goulart gerou manifestações pela legalidade constitucional em vários pontos do país. Um dos principais bastiões foi um destacamento militar não alinhado com o Alto Comando das Forças Armadas: o comando do III Exército, localizado no Rio Grande do Sul.

Enquanto se desenrolavam as decisões que aconteceriam em decorrência da renúncia de Jânio Quadros, Jango decidiu retornar ao Brasil realizando a mais longa rota possível e fazendo várias escalas. Doze dias foi o tempo necessário para que o Congresso Nacional pudesse encontrar uma solução que permitisse a posse de Jango dentro de uma negociação com a nova oposição (que até poucos dias, era parte



integrante do governo) e o Alto Comando das Forças Armadas. Os congressistas votaram às pressas uma emenda constitucional que transformava o Brasil em uma República Parlamentarista. Foi somente por debaixo dessa emenda que alguns setores militares e políticos da recém-oposição acataram a ordem democrática e deram posse a João Goulart em 07 de setembro de 1961.

Poucos meses depois da tumultuada posse de João Goulart, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o IPÊS, foi fundado. O desnecessário acento circunflexo na grafia de sua forma abreviada, segundo a jornalista Denise Assis, foi adotado nos documentos produzidos pelo instituto por uma razão estilística. Está presente, por exemplo, nas cartelas dos créditos de todos os filmes. “Um acento patriótico” (CARDENUTO, 2009, p. 59-60) que remete a uma árvore típica da flora brasileira e dá ao nome do instituto uma forma fonética de melhor sonoridade (ASSIS, 2000, p. 13). Seu objetivo, expresso nas linhas de sua ata de abertura, era de construir ações em prol de uma moralização política do país (conforme, claro, a perspectiva de seus integrantes).

Muitos grupos de oposição ao crescimento da esquerda política no Brasil surgem nesse período e outros tantos, mais antigos, vivem uma valorosa revitalização. No

entanto, há algumas características distintivas do IPÊS. Primeiro, a maioria das organizações políticas do país possuía uma identidade ligada à área de atuação profissional de seus membros ou de seus espaços de socialização. Em geral, eram grupos de estudantes, ou de camponeses, ou artistas, militares, eclesiásticos... depois, a partir do sucesso a associação, havia uma natural ampliação do perfil de seus membros e, muitas vezes, a ampliação desse perfil cruzava limites municipais e estaduais.

Já as ramificações do IPÊS eram absolutamente diversificadas desde o primeiro momento. A maior semelhança entre seus membros, além de compartilharem as mesmas concepções políticas, era o alto poder aquisitivo que possuíam. Além disso, cada integrante colaborou com Cr\$ 5 milhões em seu ato de fundação⁸, uma importância representativa a julgar pela economia do período e por ser um investimento realizado por pessoas físicas. Essas são duas características que já destacariam o IPÊS das outras centenas de organizações, registradas ou não, do mesmo período. Assim, o instituto assume um protagonismo na ação política não proporcional ao seu tempo de existência. Em três meses, por exemplo, o primeiro

⁸ Equivalente, em novembro de 1961, a aproximadamente U\$ 35 mil dólares, segundo os dados da Ipeadata (MELO, BASTOS e ARAUJO, 2008, pag. 79-106)

curta-metragem documentário já estava realizado e era distribuído nacionalmente como complemento de tela⁹ nas sessões de cinema.

Com o alto grau de investimento em plataformas midiáticas, o Ipês contou com uma mão-de-obra altamente qualificada, contratada como prestadores de serviço. Embora possamos indagar se havia alguma afinidade ideológica entre os membros da diretoria e seus colaboradores, não há razão para supor que os serviços não tenham sido resultado de uma relação comercial e contratual.

Jean Manzon, antigo fotógrafo da revista O CRUZEIRO e bem sucedido diretor e produtor de documentários institucionais desde 1953, foi escolhido como diretor dos filmes. Posteriormente, o Ipês ainda contrataria Carlos Niemeyer, antigo funcionário de Manzon que, à época, acabara de abrir sua própria produtora de cinejornais. A locução de muitos dos curtas-metragens ipesianos, por exemplo, contou com a voz de Luiz Jatobá, locutor de grande reconhecimento por conta de seu trabalho no programa radiofônico “A Voz do Brasil”. Além desses, outros nomes de peso também

⁹ “Complemento de tela” era o nome popularmente usado para se referir aos filmes exibidos em decorrência da Lei 21240/32. A referida lei estabelecia a obrigatoriedade de exibição de curtas metragens de conteúdo educativo e não-comercial antes das sessões principais dos filmes de ficção estrangeira.

prestaram seus serviços aos projetos do Ipês. Esse investimento na contratação de profissionais já consagrados, assim como a forma como aplicava seus recursos, levantam, duas grandes distinções. Primeiro, sua inserção no espaço público deu-se majoritariamente por meio de uma produção de sentidos simbólicos. É dessa forma que o Instituto escolhe realizar seus investimentos e seus projetos junto à sociedade. Em segundo lugar, seus colaboradores são contratados. Ela não conta com uma adesão voluntária de pessoas “engajadas pela causa”. A disponibilidade de recursos permitiu ao grupo encomendar peças audiovisuais realizadas por profissionais de reconhecido gabarito técnico e artístico.

Enquanto outras organizações de natureza semelhante prestavam sua colaboração à causa anticomunista através de um apoio material, organizando passeatas, ou mesmo se lançando como associação de finalidade partidária, o Ipês quase sempre optou por investir na publicação de livros, realização de filmes ou produção de material de campanha. O perfil dos investimentos realizados pelo Instituto sugere ainda que seus dirigentes estavam convencidos de que a educação escolar era o caminho ideal para a realização de sua missão institucional, e tinham muita

expectativa no cinema como instrumento desse objetivo¹⁰. É recorrente em seu discurso a idéia de que o individuo bem escolarizado estaria imune a políticos que consideravam demagogos, populistas e oportunistas. Esse naturalmente depositaria seu voto em candidaturas democráticas - obviamente, a escolha democrática seria sempre para aqueles candidatos com os quais o Ipês possuía alguma empatia (DREIFUSS, 1981).

JEAN MANZON, A PRIMEIRA OPÇÃO

No mesmo mês em que o Ipês fez seu registro, em dezembro de 1961, começaram as trocas de correspondências com a empresa JEAN MANZON FILMES. A produtora

¹⁰ As relações entre cinema e formação educacional começam a ganhar força mesmo antes da década de 1920 e se estendem nas décadas seguintes angariando muitos adeptos, normalmente associando esse potencial à tradição do cinema documentário. O Ipês é somente mais uma das várias organizações que investiram no cinema com essa expectativa. Em 1934, por exemplo, Getúlio Vargas expôs em discurso sua visão do cinema como instrumento de educação e unidade nacional, (SIMIS, 2008, p. 29-32). O Ministro da Propaganda nazista, Joseph Goebbels, também fez várias manifestações a respeito – inclusive investindo de forma substancial no cinema documentário (ver FUHRMMAR e IAKSSON, 1976, p. 35-42). Já em regimes democráticos, é possível citar o produtor britânico John Grierson que projetou-se realizando curtas-metragens documentários de conteúdo educativo, inclusive militando bastante pela questão (DA-RIN, 2006, p. 55-26). O caso mais emblemático ainda permanece o soviético, sintetizado pelas palavras de Lênin “o cinema é a mais importante das artes” quando tratou sobre o uso do cinema como instrumento de educação e criação de um sentimento revolucionário na população (RÉIA-BAPTISTA, 2005, p. 213-229)

escolhida por eles havia encerrado recentemente uma fase de prestação de serviços para a Presidência da República que durou praticamente todo o governo de Juscelino Kubitschek, de 1956 a 1961. Nesse período, Jean Manzon dedicou-se ao registro do presidente mineiro em diversas ocasiões oficiais e também se destacou pela produção de filmes de curta duração para a iniciativa privada, quase sempre grandes companhias como clientes.

Além da confiança no talento do antigo fotógrafo da revista O CRUZEIRO, o Instituto também estava interessado no conjunto de suas boas relações com o grupo Severiano Ribeiro, a época dono da maior rede de salas de cinema do Brasil. Assim, um contrato com a JEAN MANZON FILMES era também a garantia de uma formidável rede de distribuição que se amparava na Lei do Complemento de Tela. Anos antes, um acordo formalizado entre a produtora de Manzon e o grupo Severiano Ribeiro garantia a preferência desta pelo fornecimento e produção dos cinejornais a serem exibidos¹¹.

¹¹ Anos antes, porém, o grupo Severiano Ribeiro ofereceu forte resistência ao decreto da obrigatoriedade de exibição do complemento. Tendo perdido judicialmente a causa, o grupo decidiu adquirir a falida companhia cinematográfica Atlântida e passou a realizar seus próprios curtas-metragens de material educativo. Depois decidiu pelo contrato com Manzon para ser fornecedor desse conteúdo (JORNAL "O Dia", 07/09/1956).

No momento em que acerta seu contrato com o Instituto, Jean Manzon envia uma correspondência acertando detalhes do contrato, indicando que compreendeu a intenção política dos filmes e que colocava a disposição dessa intenção também a rede de distribuição das salas Severiano Ribeiro:

O Ipês 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 (...) DISTRIBUIÇÃO: Garantimos gratuitamente, e com exclusividade, a distribuição dos documentários em todo Brasil pela rede: 'Luiz Siveriano 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 35mm¹².

E o que havia de estilisticamente tão próprio nos filmes de Manzon? De forma geral, seu enquadramento revela um olhar deslumbrado com o progresso, com o maquinário, com o espaço urbano ou com a urbanização do campo. Trata-se de uma marca recorrente em sua cinematografia e já notada pela historiadora Maria Leandro Bizello (1995, p. 77-118) quando essa tratou das suas realizações durante o

¹² Trecho da correspondência entre a produtora de Jean Manzon com a sede do IPÊS no Rio de Janeiro. Acervo do Arquivo Nacional, fundo do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais.

período em que prestou serviços ao governo Juscelino Kubitschek e a outras empresas na década de 1950 – os primeiros anos de sua empresa. Em sua análise, Bizello destaca como seu olhar sobre a realidade esvazia o elemento humano ou o coloca como extensão da máquina. Nas narrativas de Manzon há uma quantidade demasiada de planos-detalhes de mãos, em geral realizando ofícios manuais, quase sempre como extensões de instrumentos mecânicos de alta tecnologia. Os planos gerais, em sua maioria, retratam a pequenez do elemento humano diante de suas construções e edificações. As narrativas pessoais, aquelas que elegem um personagem para conduzir uma determinada história, quando não tratam de pessoas públicas, o fazem não particularizando o indivíduo mas o transformando na representação de um grupo ou categoria social.

A esse respeito, Maria Leandro Bizello (1995) defende a percepção de que entre 1956 e 1961, Jean Manzon teria realizado um registro otimista do Brasil, sob a égide do desenvolvimentismo juscelinista. Os elementos que justificariam essa visão positiva estariam no progresso calcado em idéias como a industrialização, a urbanização, a

superação da condição agrária (acompanhado de muitos de seus arquétipos), e uma boa projeção internacional do Brasil (FICO, 1997, p. 27-52)¹³.

Sobre a idéia da construção do otimismo dentro da filmografia de Jean Manzon, é perceptível a recorrência de um registro bem contemplativo, com narrativas que tratam da construção de um país através do trabalho e do sacrifício de seus cidadãos, articuladas de forma bem ufanistas. As tensões e contradições sociais não chegam a serem negadas, mas são esvaziadas e desvalorizadas em muitas de suas narrativas. É muito recorrente, por exemplo, que seus filmes busquem negar conflitos de interesse entre classes sociais, idealizando uma união estável e harmoniosa entre empregados e empregadores¹⁴.

¹³ O professor Carlos Fico (1997) buscou analisar a invenção, ou reinvenção, da idéia de otimismo brasileiro feita pelo regime militar através da produção de filmes institucionais de curta duração. Nesse trabalho propõe uma baliza para compreender a idéia de otimismo brasileiro que, feitas as devidas adequações, se repete nos filmes que Mazon realizou entre 1956 e 1961. As matrizes de pensamento que estruturam a concepção de otimismo no Brasil seriam três: (a) a idéia de que, finalmente, estamos seguindo o *rumo certo* ou *caminho correto* para nosso desenvolvimento, (b) a questão da formação do caráter brasileiro e (c) a imagem do Brasil no exterior.

¹⁴ Sobre esse olhar contemplativo, ufanista e que esvazia conflitos, há uma interessante crítica de jornal sob o título de "O mundo bonitinho do cinema do Sr. Jean Manzon" publicado no *Jornal do Bairro* em 04 de Setembro de 1974 (autor desconhecido, Pasta da Cinemateca Brasileira).

A responsabilidade de mostrar os aspectos negativos deve ficar com os que querem destruir a sociedade, gente que por interesses políticos ou porque já nascem 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' (MANZON, Jean. "Profissão otimista", FOLHA DE S.PAULO, 1711/1977)

Alguns desses elementos irão se repetir nos anos imediatamente após o encerramento da gestão de Juscelino Kubitschek, quando Manzon assina contrato com o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. Mas, curiosamente, os filmes ipesianos articularam o enquadramento contemplativo e ufanista de Manzon para uma narrativa pessimista do Brasil. Através de suas lentes, e pelo contrato do Ipês, o país que estava até então indo bem, agora sai do seu rumo de crescimento; se deixando contaminar por indivíduos agitadores e demagogos e que também enfrenta fortes interesses internacionais e pode estar sucumbindo a uma ditadura comunista que, tal qual o nazismo anos antes, seduziu corações e almas. Essas são idéias-chave presentes nos filmes do Ipês que Jean Manzon dirigiu e que, de certa forma, são um desvio de uma filmografia conhecida por seu ufanismo otimista.

Chama a atenção nessa análise da filmografia de Manzon para o Instituto a rápida mudança de percepção da realidade brasileira. Com o intervalo de sete meses, período em que durou a experiência de Jânio Quadros na Presidência da República, o Brasil, segundo seus filmes, teria se desviado de rumo em absoluto. O país que havia caminhado a passos largos e certos para o progresso, agora, rumava ao caos tragado pelo “fanatismo ideológico”¹⁵.

É também relevante nessa comparação perceber que a sua estrutura narrativa mantém-se praticamente inalterada, apesar dessa mudança de perspectiva do otimismo para o pessimismo. Mesmo nos filmes do IPÊS, o enquadramento de Manzon ainda traz os elementos da redução da dimensão humana diante da máquina, o deslumbramento com o progresso e com a urbanização, o homem racional superando o indivíduo afeito a crendices e promessas tolas. Sobretudo, sua narrativa atravessa esses dois períodos – juscelinista e ipesiano- com um discurso de forte posicionamento pela livre-iniciativa e de um estado liberal. Se o mundo do progresso tem um protagonista, esse é o empresário, o homem da livre iniciativa.

¹⁵ Expressão usada no curta-metragem “O que é democracia?” (Jean Manzon, IPÊS, 1962).

No outro extremo dessa polarização política, houve também a geração de discursos desfavoráveis a essas narrativas comprometidas com os círculos do anticomunismo. Em uma delas, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes trata de Jean Manzon e Primo Carbonari, outro famoso produtor de conteúdos para a Lei de Complemento de Tela, em um texto publicado originalmente em 1963:

Somos condenados a Primo Carbonari. A essa pena pesada e hebdominária alguns cinemas acrescentam às vezes uma dose de Jean Manzon. Não vamos reiniciar a clássica discussão, já acadêmica de qual deles é pior. O assunto evoluiu e hoje os melhores especialistas estão concordes em que um paralelo entre Carbonari e Manzon não tem sentido pois é diversa a natureza de ruindade de cada um deles. Manzon é o ruim de classe internacional, ao passo que Carbonari é o ruim subdesenvolvido. Em suma, Carbonari é o pior cineasta brasileiro e Manzon é o pior do mundo (GOMES apud CALIL e MACHADO, 1986, p. 234-235).

A crítica acima não revela a que filme especificamente estava dirigido o texto de Salles Gomes. Ainda que o ano de sua publicação coincida com o momento de vigor do contrato com o Ipês, suas palavras parecem dirigidas, na verdade, à filmografia de Manzon como um todo, e ao uso que esse fazia da Lei do Complmeneto de Tela para

vender mercadorias, marcas e idéias financiadas por diversas instituições – crítica corrente de muitos setores ligados a área cultural em relação a descaracterização original da Lei. Ao não direcionar suas críticas a um filme específico, mas a um cineasta e sua filmografia, Salles Gomes personifica uma forma específica de fazer cinema, numa interessante, embora também questionável, aliteração. Propõe, assim, uma memória que faça de Manzon (e Primo Carbonari) sinônimo de um cinema que tem marcas estéticas e políticas muito específicas. A crítica reflete, em parte, simplificações a respeito do trabalho de produtores de conteúdo engajados em outros projetos políticos, buscando eleger de forma rígida padrões de virtuosismo e desvios nas relações entre cinema e política.

CARLOS NIEMAYER E O CANAL 100

Em 1959, um ano após fundar sua própria produtora, Carlos Niemeyer conseguiu finalmente viabilizar o apoio estatal para seu projeto de cinejornal, o CANAL 100. Até 1985, seu projeto contou com sólidos recursos ora do Banco do Brasil, ora da Caixa Econômica Federal. Os investimentos estatais não foram os únicos que acompanharam a trajetória da empresa, mas foram fundamentais para seu início, e para uma sobrevivência em sua fase final. O CANAL 100 era um jornal informativo de

variedades e que não se restringia somente ao compacto de futebol que lhe fez nacionalmente famoso, mas também realizava o registro de outros eventos, sobretudo de realizações governamentais. Seus primeiros filmes tratam da expansão do parque industrial brasileiro, sobretudo na área automobilística, e do avanço das obras da construção de Brasília (MAIA, 2006, p. 32-33), acompanhando um recorte de narrativas e temas bem próximo de seu antigo patrão, Jean Manzon.

O pesquisador Paulo Roberto de Azevedo Maia, que estudou parte da realização de Niemeyer no cinema, ressalta que o surgimento da empresa de Niemeyer nesse ramo e de seu principal produto de comunicação, o CANAL 100, ocorre em um momento em que o formato e a produção de cinejornais já começavam a entrar em crise no Brasil devido ao surgimento, ainda que incipiente, da televisão e também ao esgotamento da Lei do Complemento de Tela (MAIA, 2006, p. 353-354). A época, a Lei começa a ser alvo de críticas por conta de seu uso indevido. Vários produtores realizavam matérias pagas por empresas e instituições através do formato,

desenvolvendo estratégias para camuflar conteúdos que nitidamente não eram educativos e que, com certeza, eram comerciais¹⁶.

Uma fala sobre o complemento: já é mais que sabido que os cinejornais e os documentários, comumente apresentados, são integrados quase totalmente de matéria paga (...). Não entendo porque o expectador, 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. 12/04/1963).

O processo de declínio do formato no Brasil foi lento e, na verdade, tem a empresa de Carlos Niemeyer como um dos principais bastiões de resistência. É contraditório como o mais bem sucedido empreendimento cinematográfico do setor nasceu já no momento de decadência do formato do cinejornal. Mas a época do contrato com o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o fim melancólico dos cinejornais na década de 1980 ainda não era vislumbrado. O CANAL 100 ainda era um empreendimento neófito e aquele contrato foi um dos primeiros de grande porte dessa nova empresa

¹⁶ Sobre o assunto, tanto Reinaldo Cadernuto (2009) quanto Denise Assis (2001) exploram as estratégias de Jean Manzon para conseguir realizar serviços de filmagem para terceiros sem correr o risco de perder a possibilidade de distribuição. Na verdade, tratava-se de uma prática generalizada dos realizadores de cinejornais no Brasil.

e, aparentemente, motivado por desacordos entre Manzon e o Ipês em relação ao valor de realização dos curtas-metragens¹⁷. Dessa forma, Niemeyer se firma nesse mercado conquistando para si um cliente de seu antigo empregador e agora concorrente.

Os filmes de Niemeyer para o IPÊS também trazem marcas próprias, como a narração do locutor Cid Moreira no lugar de Luiz Jatobá e um discurso menos imperativo que aquele feito por Manzon, embora ainda trouxesse todas as marcas do anticomunismo e uma mais tênue apologia ao progresso desenvolvimentista.

Em Setembro de 1999, pouco antes de falecer, Carlos Niemeyer foi procurado pela jornalista Denise Assis para tratar dos filmes do IPÊS que ele havia dirigido. O cineasta carioca então teria negado com veemência sua participação na realização de quaisquer curtas-metragens encomendados pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. "Aconteceu várias vezes do Manzon pegar um trabalho e eu nem tomar

¹⁷ Dezoito meses após o início do contrato com Manzon, o custo médio para realização de cada filme já era o dobro do valor inicialmente acordado. Sem que haja qualquer questionamento a respeito da qualidade de seu trabalho, os membros do Ipês discutem continuar a produção de curtas-metragens com outro realizador, menos oneroso.

conhecimento, mas meu nome ia junto porque éramos sócios (...) mas eu jamais me envolvi com a direita ou trabalhei para esse grupo” (NIEMEYER apud ASSIS, 2001, p. 25).

De fato, os dois trabalharam juntos durante a década de 1950, pouco depois de Manzon abrir sua produtora. Essa teria sido a primeira experiência profissional de Carlos Niemeyer na área do cinema e da produção de imagens. O novo trabalho acabaria o estimulando a largar a carreira de piloto aéreo particular para dedicar-se por completo ao mercado audiovisual. Em seu trabalho, o pesquisador Paulo Roberto de Azevedo Maia não trata da relação dos dois como uma sociedade, mas como uma vinculação empregatícia (MAIA, 2007, p. 347-355). De qualquer forma, já em 1958, Niemayer fundava sua própria produtora e a partir do ano seguinte começava a se especializar na produção de cinejornais.

Dessa forma, é improvável que o nome de Niemayer constasse nos créditos de documentários realizados por Jean Manzon sob um contrato redigido em fins de 1961. Além disso, ele é citado nominalmente em vários documentos do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais presentes no Arquivo Nacional.



Em uma correspondência datada de 21 de julho de 1962, por exemplo, o advogado do Ipês, Luiz Cássio dos Santos Werneck, realizou um balanço de atividades da instituição. Nessa carta, informava que sete curtas-metragens realizados por Jean Manzon estavam concluídos e que um oitavo filme, feito sob a forma de um contrato experimental, estava sendo realizado por Carlos Niemayer. A respeito da descrição que faz da obra, parece tratar-se do título "Asas da Democracia" encontrado pelo pesquisador Reinaldo Cardenuto (CARDENUTO, 2009, p. 64) no Museu da Imagem do Som (MIS-SP). O filme também é citado pelo pesquisador Paulo Roberto Campos Azevedo Maia ao tratar do período de contrato entre a CARLOS NIEMEYER PRODUÇÕES LTDA com o Instituto (MAIA, 2007 p. 347-355). Haveria pelo menos uma outra ata, datada de alguns meses depois dessa, e assinada também por Luiz Werneck, que sugere o nome de Niemeyer para dirigir pelo menos outros dois documentários do Ipês que tratariam das outras forças militares, Marinha e Exército (CARDENUTO, 2009). Sem maiores detalhes a respeito da realização desses projetos no conjunto de documentos do Instituto, não foi possível presumir se foram concluídos.

Paulo Roberto Maia, ao discorrer sobre a obra de Niemeyer, localiza o CANAL 100 como um projeto de interessante estratégico para o regime militar por promover um formato informativo despolitizado e que se especializava em destacar o Brasil como um espaço de belezas naturais, cultura exuberante, onde o esporte, no caso, o futebol, se destacava como uma marca identitária (MAIA, 2007, p.03). Identidades que os ideólogos do regime buscavam construir, e achavam ter encontrado com o trabalho de Niemeyer: um formato distante dos excessos de autocelebração presentes nos cinejornais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do Estado Novo Varguista¹⁸.

¹⁸ Ao discorrer sobre a criação da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) durante o regime militar, o historiador Carlos Fico (1998) pontua o desconforto por parte dos militares em criar órgãos que lembrassem a superestrutura do DIP de Getúlio Vargas, um inimigo ideológico do movimento de 1964. A contra-gosto de alguns, o órgão só foi regulamentado em 1969 e, mesmo assim, sem a força política que tinha seu irmão estadonovista. As diretrizes de ação da AERP tentaram fugir das práticas varguistas das décadas de 1930 e 1940 sobre a realização de uma propaganda estatal. Uma das estratégias era evitar o personalismo em torno da figura presidencial e também os adjetivos ao tratar das obras governamentais – o princípio de não ser confundido com o governo Vargas era uma preocupação tão clara que estava expresso em documentos sobre a criação da AERP. Ainda assim, a AERP acabou caindo em práticas comuns em sistemas de propaganda de regimes autoritários, cabendo diversos paralelos com sistemas políticos aos quais os militares brasileiros de 1964 se declaravam contrários. Sobretudo no governo Médici, percebiam-se alguns desvios dos princípios norteadores da AERP. Por vezes o regime se viu enaltecendo a figura presidencial e colocando superlativos em suas realizações. Mas, de forma geral, tentou-se evitar esses excessos.

Pensar a produção de Carlos Niemeyer como um formato despolitizado é esvaziar o conceito do político ou de suas representações. Não somente porque o CANAL 100 também serviu ao projeto político do Ipês antes do golpe de 1964 – o que já poderia render argumentos que apontassem esse período como um momento de engajamento dos filmes de Niemeyer – mas, mesmo depois da ascensão dos generais-presidentes, existe um projeto político claro na concepção de uma sociedade civil menos engajada nas polarizações que se apresentavam na atmosfera brasileira, principalmente no cenário da segunda metade do século XX. Basta perceber que essa postura “despolitizada”, que penso ser melhor compreendida como postura não-engajada, somente foi estimulada após o sucesso do golpe de 1964.

Os filmes produzidos pelo Ipês, feitos imediatamente antes do início do regime, pelo contrário, convocavam de forma quase panfletária uma tomada de posição dos espectadores diante a polarização política que se percebia no país. “Abra os olhos!”, “e você? Não vai fazer nada diante disso?” ou “A hora é de decisão consciente” são algumas das frases imperativas presentes nos filmes do Instituto, esperando alguma resposta de um público que ainda não tinha vivenciado as mudanças pós-1964. Aquele era um espaço de representações onde as forças políticas pareciam

equilibradas e, por isso, fazia-se necessário convocar reforços, ganhar adeptos. No período anterior a 1964, aquela era uma propaganda política conveniente. Estimular o não-engajamento da população quando a balança do poder está favorável (pós-1964) é uma forma de propaganda política, embora não evidente, pelo *status quo*. Feita através de outros signos, de outras estratégias narrativas, mas ainda dotada de intencionalidade política.

O ANTICOMUNISMO NO BRASIL

O anticomunismo é um conjunto de práticas e representações heterogêneas produzidas e distribuídas por grupos que, muitas vezes, não possuem afinidades históricas. Em muitos casos, aqueles que o ritualizam são adversários políticos que, em um dado momento, assumem o papel de aliados ocasionais. Uma abordagem muito normativa dessa questão poderia até sugerir que o único elo de semelhança que permite abordar todas essas práticas debaixo de uma mesma cultura política é a recusa pelo comunismo como modelo de política e cotidiano social. No mais, é pouco provável encontrar outras afinidades que permitam a aproximação de formas tão

diversas de representação¹⁹. Ainda que seja notável a capacidade que esse conceito possuiu de aglutinar e motivar grupos ao longo do século XX, promovendo alianças improváveis, estáveis, mas de duração reduzida; toda essa diversidade sugere que o anticomunismo é uma prática que se exerce a partir de ações de grupos diversos e que, uma vez superada a ameaça comum, voltam-se para suas diferenças. Suas representações não são apenas representações do anticomunismo, mas também representações de identidades transversais, o que nem sempre são pluralmente compartilhadas.

Ao tratar sobre suas manifestações no Brasil, o professor Rodrigo Patto de Sá Motta (2002, p. 15-47) identificou três matrizes-chaves a partir das quais se desenvolveram as principais teses, discursos, imaginários e representações dessa cultura política. Seriam elas a matriz (1) religiosa/católica, (2) a nacionalista e (3) do liberalismo. Três alicerces do anticomunismo no Brasil. Ainda que Motta não trate sobre o cinema em seu trabalho, dedica um bom espaço para discussão da iconografia anticomunista e,

¹⁹ De acordo com Rodrigo Patto (2002) possível encontrar manifestações de anticomunismo até mesmo em grupos de esquerda que recusavam o modelo comunista como referência de oposição ao regime capitalista e liberal. Fenômeno relativamente comum na esquerda dos Estados Unidos e da Europa Ocidental.

dessa forma, abre um interessante caminho para a análise de suas manifestações nos curtas-metragens do Ipês. Ao direcionarmos nosso olhar para os filmes, percebe-se que a produção cinematográfica traz consigo as marcas da adesão e da fidelidade a outros círculos de valores. As matrizes do pensamento anticomunistas apontadas não se manifestam de forma igualitária nesses filmes e, por vezes, convivem com discursos paralelos que, sob determinadas óticas, não se alinham com o modelo ideal de representações do anticomunismo brasileiro. Mas, caberia perguntar: alguma manifestação cultural política é capaz de satisfazer integralmente a cultura política à qual se filia?

Entre os principais eixos do pensamento anticomunista brasileiro presentes no cinema do Ipês, a adesão ao ideário do liberalismo econômico é a manifestação mais recorrente e incisiva, desenvolvida como um dos principais eixos de crítica à ideologia adversária. Embora haja presença de outras matrizes do pensamento

anticomunista nesses filmes, essas recebem menos destaque nas narrativas ipesianas quando comparadas à importância dada ao liberalismo²⁰.

Já no campo estético, como foi tratado anteriormente, o anticomunismo dos filmes do Ipês desenvolveu-se paralelamente a um enquadramento desenvolvimentista (BIZELLO, 1995) e a um modelo de discurso que Jean-Claude Bernardet cunhou *modelo sociológico* (BERNARDET, 1985). O anticomunismo desses curtas-metragens se desenvolve sobre essas influências e, conseqüentemente, agregou outros valores a esse modelo-ideal do anticomunismo: liberal, religioso e nacionalista. Por vezes, valores até mesmo incômodos às principais referências políticas da direita brasileira – embora, naquele cenário de aberto embate de representações, fosse conveniente e importante agregar quaisquer manifestações de desagrado com a ideologia concorrente.

²⁰ Importante ressaltar que o pensamento liberal nem sempre representou bem o papel de principal oposição ao comunismo. Na década de 1930, período identificado como o primeiro grande surto das práticas anticomunistas no Brasil, o ideário do liberalismo parecia falido pela crise reverberada pela queda da bolsa de Nova York em 1929. A década de 1930 foi um período em que modelos de forte intervenção estatal – os fascismos europeus e latinoamericanos ou o *New Deal* dos Estados Unidos – se mostraram as principais alternativas ao modelo comunista. E fizeram, cada um ao seu modo, coro ao anticomunismo. O liberalismo como uma forte proposta de oposição ao comunismo é algo muito próprio do período pós-guerra. A esse respeito ver MOTTA (2002, p. 179-214) e HOBSBAWN (2004, p. 113-144)

Nos diversos planos-detalhes dos filmes do Ipês, normalmente destacando o manuseio de instrumentos de grande complexidade, ou os enquadramentos gerais que mostram a pequenez do homem diante de grandes obras da construção civil, desenvolveu-se uma narrativa documentária de apologia ao progresso técnico-mecânico – marcas recorrentes em praticamente todos os curtas. De certa forma, esses planos trazem um desalinhamento com as principais forças políticas anticomunistas das décadas de 1950 e 1960. Enquanto partidos como a UDN e outros grupos da direita política manifestavam suas desconfianças com a execução de obras faraônicas, argumentando que essas eram espaços ideais para desvios de verba pública, cooptação de eleitores pouco instruídos e outras formas de corrupção; desenvolvia-se um cinema anticomunista que, justamente, parecia deslumbrado com o desenvolvimento através do progresso e com teses que pareciam mais próximas ao juscelinismo.

Essa percepção desenvolvimentista dos filmes do Ipês, no entanto, não é possível a partir de uma análise que enfoque exclusivamente o texto narrado por seus locutores. O desenvolvimentismo e o entusiasmo pelo progresso são marcas fortes no discurso visual, no registro cinematográfico, na análise dos planos. No entanto,

praticamente não se encontram manifestações dessa ode nas transcrições verbais. As locuções falam majoritariamente do progresso através da educação, da consciência cívica e pelo trabalho. Já no plano visual, mesmo que, muitas vezes, em redundância com o conteúdo do texto da locução, traz-se majoritariamente outra dimensão desse desenvolvimento: a dimensão do progresso técnico. Vale lembrar que os textos da locução eram um espaço de elaboração conjuntamente entre o Ipês e os diretores contratados, Jean Manzon e, posteriormente, Carlos Niemeyer. Os planos de filmagem ou roteiros, aparentemente, cabiam apenas às produtoras contratadas.

Como foi tratado anteriormente, o modelo sociológico, conceito usado por Bernardet para caracterizar a narrativa de parte da produção documentária de curtas-metragens brasileiros das décadas de 1960 e 1970, também se projeta bem sobre os filmes ipesianos (BERNARDET, 1985). Curiosamente marca uma consonância entre parte da produção de documentários alinhados tanto com a esquerda quanto com a direita política que, em ambos os casos, manifestam forte descrença na população mais carente como capaz de assumir o protagonismo de sua própria transformação social. Ainda que na maioria dos filmes do Instituto sejam eles - a população

segregada - objetos principais do discurso, a abordagem lhes nega o papel de agentes históricos. Esse protagonismo é projetado, sobretudo, sobre a figura dos empresários e dos homens da livre iniciativa que, com espírito empreendedor, seriam capazes de desenvolver o país e levar o progresso material para os trabalhadores. Serão eles, não os "agitadores demagogos", que irão levar prosperidade e justiça para a população segregada.

Outra característica própria do anticomunismo desses filmes é a forma como sua narrativa lidou com a figura do então-presidente João Goulart. Ou, a forma evidente como não o menciona. Sobre esse aspeto, o professor Rodrigo Patto de Sá Motta também já havia apontado como característico de boa parte das representações anticomunistas da primeira metade da década de 1960 uma oposição menos direta à figura do Presidente, e mais investimento nas críticas a seu envoltório político e sua gestão. Havia muita expectativa das lideranças de grupos de direita em conseguir persuadir Goulart a mudar o perfil de sua administração. Enquanto os filmes constroem percepções negativas a vários temas caros à direita política: sucateamento das forças armadas, quebra de hierarquia, importância da liberdade da livre-iniciativa... João Goulart não é citado uma única vez, e nem mesmo sua

imagem aparece. A caracterização do político demagogo – tema caro ao discurso cinematográfico do Ipês - fica integralmente aliado a outro ex-presidente, Jânio Quadros. Embora seu nome também não seja mencionado pela locução, sua imagem é recorrente em várias cenas que tratam da figura do político demagogo e populista²¹.

De forma geral, esses filmes investem em dicotomias simples como eficiência x ineficiência ou bons valores x maus valores (nesse último caso, quase sempre transfigurados como o embate entre “democracias liberais” e “regimes totalizadores comunistas”). Em alguns casos extremos, o discurso ipesiano aposta em uma sofisticada retórica que argumenta que as poucas ineficiências do sistema liberal dão-se por conta do contágio com as proposições adversárias, populistas (GOMES, 2001, p. 17-29) e demagogas, que investiam em uma insana adversidade entre classes sociais. É notório como o discurso dos filmes tenta esvaziar ao máximo o embate entre classes sociais, dando continuidade a um discurso já presente nos filmes que

²¹ O que não deixa de ser um fato curioso pois pouco tempo antes Jânio Quadros era um político saudado pela direita política por ter conseguido quebrar a sequência de vitórias do PSD e PTB. Sua prática política de aproximação com a população, estabelecendo com eleitores um forte laço de empatia, mas mantendo um discurso conservador e que pregava austeridade das contas públicas, fez com que a UDN relevasse em seu candidato esse perfil populista – de que tanto desgostava – por conta de sua boa aceitação eleitoral.

Jean Manzon desenvolvia quando prestou serviços à Presidência da República durante a gestão Juscelino Kubitschek, poucos anos antes.

CONCLUSÕES

Essas narrativas audiovisuais colaboraram para construir a memória de determinados períodos, invocando afetividades e empatias, lembranças e esquecimentos. A atmosfera de crise política, insegurança, instabilidade que justificou o golpe militar de 1964 para alguns setores da sociedade brasileira foi construída através de narrativas como essas. Embora haja uma infinidade de outras representações que também participaram dessa dinâmica da memória coletiva (HALBWACHS, 2006) e que nos respondem, ainda hoje, como foi aquele período do Brasil pré-1964; os filmes documentários realizados por Jean Manzon e Carlos Niemeyer tiveram uma circularidade de destaque no espaço público que precisa

ser reconhecida²². Foram representações do anticomunismo que contaram com um bom aparato de distribuição midiática, atingindo não somente o público que tinha o hábito de frequentar as salas de cinema. O IPÊS chegou a promover exibições de alguns desses filmes em sindicatos, escolas técnicas e outras sedes de associações (ASSIS, 2000). Obviamente, essa onipresença não garantiu empatias ou adesões, mas por si só já se constituiu como uma mensagem. E, muitas vezes, contribuiu para abafar outras memórias do mesmo período. Em um editorial do jornal Folha de São Paulo, em 1962, o fotógrafo Benedito Junqueira dedica um raro espaço para comentários a respeito de um desses cinejornais do IPÊS:

[o filme possui] 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

²² Há documentos que fazem referência a filmes do IPÊS que tiveram mais de 100 (cem) cópias. Segundo o contrato original entre o IPÊS e a JEAN MANZON FILMES, os filmes deveriam ter 19 cópias cada – o que já constitui-se um projeto de distribuição bem significativo para o universo cinematográfico de curta-metragem brasileiro da década de 1960. A ampliação dessa perspectiva de distribuição para um número cinco vezes maior do que aquele originalmente pensando sugere que houve algum sucesso no projeto cinematográfico do Ipês (embora não se deva pensar que o “sucesso” corresponda a uma boa apreciação por parte dos espectadores). Caso esse dado seja verdadeiro, sugere que os filmes tiveram uma distribuição muito maior do que a maioria dos filmes de longa-metragem de ficção tiveram no mesmo período.

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 provocam. E saibam escolher depois, na urnas de Outubro. Tudo pode acontecer e tudo depende de nós (DUARTE, Benedito Junqueira. Depende de mim. Folha de S. Paulo, 09/09/62)

A citação desse texto, por exemplo, mais do que uma crítica favorável ao curta-metragem que Jean Manzon realizou para o Ipês, aponta para a compatibilidade entre o conteúdo desses filmes com a atmosfera de extremismo político, medo e anticomunismo que se manifestava no Brasil em vários setores da sociedade, sugerindo uma proximidade entre as fidelidades políticas do autor da crítica e do curta-metragem. Mais do que tratar do filme, Benedito Junqueira Duarte instrumentaliza seu texto como um reforço do projeto político presente na tela. Reações como essa, de declarada empatia ou rejeição a representações políticas eram comuns nas décadas de 1950 e 1960. Segundo o historiador René Dreifuss, o Instituto teria conseguido mobilizar em seus quadros de colaboradores alguns jornalistas dos principais meios de comunicação, articulando assim um bloco de influência que, embora não tivesse uma coesão, era capaz de constituir-se como uma

oposição ideológica ao governo João Goulart e seus principais aliados, assim como tinha capacidade de reduzir significativamente o apoio da classe-média ao governo (DREIFUSS, 1981, p. 259).

Apesar do alto investimento no campo da produção cultural e midiática, o Instituto nunca foi um centro de criação dessas obras, não assumindo a função criativa das mesmas. Nenhum dos membros de sua diretoria tinha experiência anterior na seara cultural ou artística²³. A ação do Instituto era de acionar os agentes realizadores, financiar e gerenciar os recursos necessários para sua execução. E por conta dessa dinâmica de tercerizar quase que integralmente a concepção dessas peças é que a realização simbólica do Ipês é melhor compreendida como um expoente clássico da cultura do anticomunismo no Brasil; e não de uma elaboração criativa própria com uma marca estética-política distintiva.

Significa afirmar não existir marcas de autorialidade nessas obras? Sim, existem e são bem perceptíveis. Ocorre que elas estão mais conectadas com a trajetória artística-profissional de seus realizadores. O que perpassa todos os filmes não é

²³ O escritor Rubem Fonseca não tinha ainda lançado seu primeiro livro quando passou a fazer parte do Ipês. A época trabalhava como um dos diretores do grupo LIGHT no Rio de Janeiro.

distintivo, próprio. Durante décadas, o anticomunismo se constituiu como uma sólida cultura política, capaz de gerar seus próprios símbolos, arquétipos, caricaturas e até mesmo narrativas e mitos. É à essa cultura política que os filmes parecem estar filiados.

Os filmes dirigidos por Manzon, por exemplo, flertam com ideários políticos do desenvolvimentismo. Uma marca de engajamento do diretor francês que não se furtava a declarar sua admiração pela gestão Kubistcheck (1956-1961). O resultado da combinação entre contratante e contratado foi um anticomunismo que incorporou elementos artísticos da trajetória de Manzon. Kubistcheck era uma representação de político negativo para o Ipês. Mas naquele momento, as representações otimistas e positivas dele (ou de seu legado) feitas por Manzon puderam servir ao projeto anticomunista. Logo, foram toleradas e incorporadas. De forma menos evidente, o mesmo ocorre com os poucos filmes dirigidos por Carlos Niemeyer que imprime um estilo mais narrativo, menos impositivo e parece oferecer aos curtas-metragens ipesianos um olhar menos macro do que aquele proposto por Manzon.

Essa percepção, no entanto, não deve simplificar a atuação no Instituto como mero financiador de ilustrações ou reflexos dessa cultura política no Brasil. Se o IPÊS não presta bem ao papel de autor, dotando esses filmes de elementos estéticos próprios – que não necessariamente se filiam aos valores anticomunistas – outros atores no processo de produção de imagens o fazem. Interessante como que esses signos políticos se manifestaram no cinema do IPÊS, adequando-se a uma lógica de produção de imagem que se relaciona tanto com o perfil de seus realizadores quanto dos círculos estéticos a que estão filiados. Nesse caminho, nem todos os símbolos do anticomunismo estarão bem representados. Esse fenômeno evidencia, na verdade, a heterogeneidade de representações que se vinculam a uma mesma cultura política. Isso porque não são apenas manifestações culturais de um pensamento político. Esses filmes são cruzamentos de valores diversos, anticomunistas inclusive.

REFERÊNCIAS

ASSIS, D. Propaganda e cinema a serviço do golpe 1962/1964. Rio de Janeiro. Mauad/ FAPERJ, 2001. 100 p.

BERNARDET, J.-C. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Brasiliense, 1985. 197 p.

CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.). Paulo Emílio. Um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986. 397 p.

CARDENUTO, R. O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do IPÊS. Revista Artcultura, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 59-77, jan./jun. 2009.

DA-RIN, S. Espelho partido. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 248 p.

DREIFUSS, R. A. 1964: a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981. 814 p.

FICO, C. Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997. 200 p.

FURHAMMAR, L.; ISAKSSON, F. Cinema e política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 234 p.



GOMES, Â. C. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre um conceito. In: FERREIRA, J. (Org.). O populismo e sua história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 17-59.

HALBWACHS, M. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006. 222 p.

HOBBSBAWM, E. A era dos extremos: a breve história do século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 632 p.

MAIA, P. R. A. Canal 100 – a trajetória de um cinejornal. Projeto História, São Paulo, v. 35, p. 347-355, dez. 2007.

MAIA, P. R. A. Canal 100: a trajetória de um cinejornal. 2006. 124 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MELO, H. P.; BASTOS, C. P.; ARAUJO, V. L. A política macroeconômica e o reformismo social: impasses de um governo sitiado. In: FERREIRA, M. M. (Org.). João Goulart: entre a memória e a história. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 79-106.

MOTTA, R. P. S. Em guarda contra o perigo vermelho. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002. 297 p.

RÉIA-BAPTISTA, V. O valor pedagógico do cinema: os casos de Édison e Lênin. Universidade de Algarve. p. 7 - <http://www.bocc.ubi.pt/pag/reia-baptista-valor-pedagogico-cinema.pdf>

SIMIS, A. Estado e cinema no Brasil. 2. ed. São Paulo: Annablume/Fapesp/Itaú Cultural, 2008. 302 p.

Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais: a produção de sentidos simbólicos em um país polarizado

Resumo

O início da década de 1960 foi marcada por uma extrema polarização política no país, capaz de mobilizar a sociedade civil organizada, militares e até mesmo empresas e instituições. Uma das marcas desse cenário é a intensa produção de bens culturais politicamente engajados. De forma desproporcional, essas obras circularam pelo país a fim de fazer valer o projeto político de seus autores e financiadores. O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, o Ipês, foi uma das organizações sociais brasileiras a direcionar uma quantidade expressiva de recursos para a produção de bens simbólicos. Comprometida com uma cultura política anticomunista e com valores econômicos liberais, eles foram responsáveis pela produção de pelo menos quinze curtas-metragens documentários exibidos nas sessões de cinema. Esse trabalho busca discutir como essas obras audiovisuais refletem os valores da instituição mas também como se opera a sobreposição dos valores políticos do Ipês e dos autores desses filmes.

Palavras-chaves

Anticomunismo, cinema, Ipês, Jean Manzon, Canal 100, cultura política



Institute for Research and Social Studies: the production of symbolic meanings in a polarized country

Abstract

In the beginning of the 1960s in Brazil, the extreme political polarization was rising fast. It was able of mobilizing organized civil society, military and even business and institutions. One of the points of this context was the high production of politically engaged cultural goods. They were disproportionately powerful but they have circulated around the country in order to assert the political project of its authors and financiers. The Institute of Research and Social Studies was one of the Brazilian social organizations which had decided to invest an expressive amount of resources for the production of symbolic goods. They were committed to an anti-communist political culture and liberal economic values. Some of Ipês' symbolic goods were fifteen documentary short films screened in the screenings. This article discuss how these audiovisual projects reflect the values of the institution, but also how the subversion of the political values of Ipês by the authors of these films is performed.

Keywords

Anticomunism. Cinema. Ipês. Jean Manzon. Canal 100. Political Culture.

Instituto de Investigación y Estudios Sociales: la producción de significados simbólicos en un país polarizado

Resumen

El comienzo de la década de 1960 estuvo marcado por la polarización política extrema en Brasil, capaz de movilizar a la sociedad civil, militar e incluso las empresas e instituciones. Una de las características de este escenario fue la intensa producción de bienes culturales políticamente comprometidas. De manera desproporcionada, estas obras circularon por todo el país para hacer cumplir el proyecto político de los autores y financiadores. El Instituto de Investigación y Estudios Sociales, lo Ipês (una abreviatura en portugués), fue una de las organizaciones sociales de Brasil que hizo la producción de una cantidad significativa de bienes simbólicos políticos. Esos había una identificación con valores económicos liberales y anticomunistas. Entre estos, lo instituto fue responsables de la producción de al menos quince documentales cortos que se muestran en las sesiones de cine. En este trabajo se analiza cómo estas obras audiovisuales reflejan los valores de la institución, sino también cómo fue la subreposição de los valores políticos de Ipês y de los autores de estas películas.

Palabras clave

Anticomunismo. Cine. Ipês. Jean Manzon. Canal 100. Cultura política.



Autoria

Gabriel F. Marinho

Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense. Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro. E-mail: gabriel.f.marinho@gmail.com.

Endereço para correspondência

Gabriel F. Marinho. Rua Conde de Lajes, 22, ap. 1007, Glória, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
CEP: 20241-080. Telefone: (+55 21) 971580776.

Como citar esta contribuição

MARINHO, G. F. Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais: a produção de sentidos simbólicos em um país polarizado. Farol – Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade, Belo Horizonte, v. 3, n. 8, 1050-1101, dez. 2016.

Contribuição Submetida em 30 jan. 2017. Aprovada em 30 jan. 2017. Publicada online em 3 mar. 2017. Sistema de avaliação: Convite. Avaliação sob responsabilidade do Núcleo de Estudos Organizacionais e Sociedade da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais. Editores Especiais: Sérgio Wanderley, Amon Barros, Alessandra de Sá Mello da Costa e Alexandre de Pádua Carrieri.



REVISTA DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS E SOCIEDADE

NÚCLEO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS E SOCIEDADE | FACE / UFMG | BELO HORIZONTE | V. 3 | N. 8 | DEZEMBRO | 2016 | ISSN: 2358-6311