

**Os 15 Ramos do IPÊS: uma análise da produção cinematográfica do  
Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais**

*The 15 Branches of the IPES: an analysis of the film production of the  
Institute for Research and Social Studies*

**Lucas Braga Rangel Villela**

Graduando, História/UFSC

PET

lucas\_rangelvillela@hotmail.com

Resumo: O objeto de estudo deste trabalho são os documentários realizados pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS), objetivando realizar uma reflexão acerca da atuação direta de grupos civis como agentes do Golpe militar brasileiro, questionando a exclusividade de participação dos militares na cúpula decisiva do movimento político de 1964, assim como mostrar o quanto o cinema como imagem política e simbólica foi importante para permitir com que este grupo civil pudesse ser capaz de constituir-se dentro do espaço hegemônico brasileiro e, com isso, manipular e orientar a sociedade brasileira fazendo comparação aos movimentos cinematográficos atuantes no Brasil em 1960.

Palavras Chaves: IPÊS, documentário, narrador, cinema, ditadura.

*Abstract: The objects of this work are the documentaries made by the Institute for Research and Social Studies (IPES), aiming to make a direct reflection on the activities of civic groups as agents of the Brazilian military coup, questioning the uniqueness of military participation in the summit decisive political movement of 1964, as well as show how cinema as political and symbolic image was important to allow that this civilian group might be able to be constituted within the hegemonic Brazilian space and, therefore, manipulate and guide the Brazilian society making compared to cinema movements operating in Brazil in 1960.  
Keywords: IPES, documentary, narrator, cinema, dictatorship.*

### Cena 1: o início

O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais tomou como sigla o nome da árvore originária das matas da Bahia e do Espírito Santo, primeiro, porque, sem acento, Ipes resultava em um fonema sem imponência ou sonoridade. Segundo, por ser a árvore símbolo do país, o que caía como luva no exacerbado espírito nacionalista do grupo fundador da instituição, criado com o propósito de desestabilizar o governo João Goulart. (ASSIS, 2001, pág. 13)

As sementes do IPÊS foram lançadas ao final do governo JK, pelo descontentamento de parcela da sociedade pelos excessos inflacionários e pelo aspecto 'populista' do atual

presidente, assim como durante a presidência de seu sucessor Jânio Quadros. Foi a partir dos anos 1950, quando os planos de reconstrução do pós-guerra na Europa já estavam concluídos, que o capital estrangeiro entrou no país de forma abundante, acompanhado de um discurso fortemente nacionalista, agradando principalmente a classe burguesa. Foi nessa época que a acumulação de capital nas mãos da burguesia brasileira deu os alicerces para o fortalecimento da mesma como classe social com identidade e interesses próprios, interesses que serão defendidos ferozmente durante a década seguinte.

Nesse período o capital estrangeiro voltava seus interesses para os países subdesenvolvidos. No caso brasileiro, o setor privilegiado foi o de bens de consumo duráveis, que, nesse contexto, recebeu grandes investimentos do capital internacional. Ao final de 1960 não existia nenhum grupo político oficial de oposição ao atual governo, reconhecido e organizado, e foi com a posse do vice-presidente João Goulart, com a renúncia de Jânio Quadros em 1961, que Paulo Ayres Filho e alguns jovens executivos reuniram-se e, após discussões e diversos encontros, decidiram entrar em ação. Segundo Jorge Ferreira (2003, p.303), duas ideias principais norteavam as discussões políticas nessa conjuntura brasileira: o liberalismo baseado na não-intervenção do Estado na economia e a permanência das políticas intervencionistas do Estado. Para o autor, o período de 1945 a 1954 representou o momento de relações entre Estado, burguesia industrial e a massa populacional. Defendendo as empresas e capitais estrangeiros e negando a política intervencionista do Estado, estavam em parceria as elites tecnocrata, os militares e parcelas da classe média. Aos olhos dos grupos liberais, o governo de João Goulart foi acompanhado do estigma de ser herdeiro das políticas populistas, entretanto, o presidente também foi encurralado pelos grupos de esquerda que exigiam mudanças e implementação de programas de reformas de base que eram de seus interesses, particularmente representado pela figura de Leonel Brizola.

Fundado por membros do empresariado de São Paulo e Rio de Janeiro e, pouco após a sua fundação, em 29 de novembro de 1961, passou a ser dirigido pelo general Golbery do Couto Silva um dos professores da Escola Superior de Guerra e estudioso da geopolítica militar. A Escola Superior de Guerra (ESG), criada em 1948, transformou-se em um importante aparelho ideológico e estratégico objetivando formar uma elite civil-militar, que posteriormente será responsável pelo golpe de 1964.

A fundação e manutenção do grupo contou com grandes empresas entre seus maiores financiadores, empresas como: Refinaria União, Light, Cruzeiro do Sul, Icomi, Listas

Telefônicas Brasileiras, além de outras trezentas empresas de pequeno porte, além de diversas entidades de classe. Contou também com o apoio de parte da Igreja Católica, da oficialidade militar brasileira, dos políticos do partido UDN (União Democrática Nacional) e de setores do PSD (Partido Social Democrático). A cúpula ipesiana era formada por membros de grandes corporações nacionais e internacionais e/ou representantes de associações comerciais, tanto nacionais quanto internacionais (O Conselho das Classes Produtoras, CONCLAP, a Federação da Indústrias do Rio e São Paulo, o Business Group for Latin América – BGLA, sob liderança de David Rockefeller) e profissionais liberais (DREIFUSS, 1981, p.169-171).

O IPÊS foi fundado em agosto de 1961 a partir da fusão dos princípios da Encíclica *Mater et Magistra*, do Papa João XXIII sobre a recente evolução da questão social à luz da Doutrina Cristã, e da Ata da Aliança pelo Progresso. Em resposta ao avanço comunista na América em 1961, o presidente John F. Kennedy formulou o programa Aliança pelo Progresso com a promessa de ajudar econômica e socialmente os países da América Latina. Esta ajuda continha implícito o projeto estadunidense de contenção comunista e de expansão imperialista, pressionando os governos latino-americanos a adotarem uma postura contrária à intervenção do Estado na economia. Na primeira metade da década de 1960, foi intensa a aproximação do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais com setores empresariais e anticomunistas dos Estados Unidos. O governo estadunidense e a classe empresarial, contrários ao intervencionismo e à ameaça comunista, financiaram com altas somas em capital as atividades anticomunistas, além de oferecer apoio intelectual para conter a presença comunista no Estado brasileiro.

O que uniu seus fundadores do Rio de Janeiro e São Paulo foram suas relações econômicas, além do posicionamento anticomunista e a ambição de reformar e remodelar o Estado brasileiro. No documento de formação do grupo, o IPÊS está descrito como uma sociedade civil sem fins lucrativos com tempo indeterminado, de caráter filantrópico e intuito educacional, e tendo por finalidade a educação cultural, moral e cívica dos indivíduos, além de contarem com número ilimitado de sócios.<sup>1</sup> Segundo Dreifuss, possuíam diversos escritórios regionais, sendo os principais os da Guanabara (Rio de Janeiro) e São Paulo. Possuíam, também, escritórios em Porto Alegre (IPÊSUL), Belo Horizonte (IPÊS Minas), Recife (IPÊS Pernambuco), Curitiba (IPÊS Paraná), Manaus (IPÊS Manaus), Santos (IPÊS

---

<sup>1</sup> Ata de fundação. 15 de dezembro de 1961. 4º Registro de Títulos e Documentos. Cartório Sebastião Medeiros. Arquivo Nacional. Fundo IPÊS.

Santos), além de representantes em Belém e Brasília. O surgimento do IPÊS foi aplaudido por grande parte da grande imprensa, tais como o *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo* e o *Jornal da Tarde*, além das felicitações de figuras eclesiásticas, políticas e intelectuais.

O Instituto se declarava, no âmbito público, como uma organização de homens de negócios e intelectuais, com objetivos essencialmente educacionais e cívicos, buscando contribuir para a solução dos problemas brasileiros, sempre na busca de promover a educação cultural, moral e cívica dos indivíduos, além de tirar conclusões e elaborar projetos que pudessem contribuir para o progresso econômico, o bem estar social e fortalecer o regime democrático do Brasil.

A base teórica para o surgimento do IPÊS centrava-se em um pensamento contrário ao comunismo ou quaisquer outras manifestações públicas de caráter esquerdista que pudessem afetar o país nos anos 1960. A ascensão de João Goulart ao governo e suas reformas de base no sistema tributário, agrário, bancário e outros, transformaram-se em símbolos de ameaça para essa elite, o que fomentou ainda mais suas visões negativas contra a esquerda no Brasil, que no momento, na visão deles, era representada por Jango. Era preciso criar uma junção de forças perante tal malefício e que fosse forte o suficiente para frear empecilhos ao desenvolvimento e sustentabilidade dessa classe. Percebe-se portanto, que a base do corpo constitutivo do IPÊS era a união de relações econômicas de diversas organizações e distintos setores de produtividade da sociedade que tinham como objetivo estimular uma reação empresarial contrária ao esquerdismo no país. Tal reação deveria contar com representações setoriais e possuir um sentido mais 'popular'.

Exatamente nesse sentido de 'popular' que o IPÊS exercia uma dupla função. Na teoria ele se apresentava como uma instituição apartidária, prestadora de apoio social concedendo doações a programas de combate ao analfabetismo e tendo como comissão de frente gestores de empresas e profissionais liberais, ocultando qualquer interesse privado ou de classe. Mas na prática ele atuou como um partido da burguesia que promovia uma campanha ideológica, política e militar. O IPÊS trabalhou na construção de polvo com vários tentáculos que agia com interlocutores variados, utilizando tal 'ameaça comunista' e defesa da democracia como justificativa de suas ações.

René Armand Dreifuss em sua obra *1964: A conquista do Estado*, explica que o que se poderia considerar como a real ação e intenção do IPÊS, estaria pautada nas seguintes idéias:

obter o controle da mídia audiovisual e da imprensa de todo o país, criar um partido da burguesia e seu estado-maior para a ação ideológica, política e militar, além de influenciar as classes dominantes e objetivar a resistência contra o governo Goulart, logo que se chega ao consenso da urgência quanto a sua derrubada, utilizando, para isso, o apoio militar.

Essa ameaça comunista presente no pensamento da elite estruturada no IPÊS ia além dos movimentos sociais já antes considerados de esquerda e sinônimos de comunismo, como a atuação do PCB, manifestações estudantis, e fatos semelhantes. Havia, entre a classe empresarial, alguns empresários considerados como 'comunistas', 'criminosos', 'reacionários', que não necessariamente partilhavam da mesma ideologia das pessoas que atuavam nos campos de movimentos sociais supracitados. Tal pensamento advinha de atitudes, ideias e aspirações políticas e econômicas que fossem distintas da grande maioria empresarial. Eram considerados também como ameaça dentro desse meio, aqueles que se mostrassem favoráveis aos projetos sócio-econômico de caráter progressista do então presidente João Goulart.

Os ideais do IPÊS foram divulgados de diversas formas possíveis através dos meios de comunicação: publicavam boletins mensais sobre suas ações, efetuavam programas semanais na televisão de São Paulo, assim como promoviam entrevistas de seus dirigentes e publicações na imprensa de seus estudos. Editavam livros e publicações sobre suas ideologias e realizavam filmes documentários sobre os principais problemas brasileiros. Para colaborar com a proliferação de idéias forjaram parcerias com Universidades (como a PUC), editoras, colégios, gráficas, instituições educacionais e sindicatos. Produziam apostilas voltadas para os universitários e sindicalistas divulgando seus trabalhos e orientações políticas.

Suas atividades eram agrupadas, segundo Dreifuss, em cinco frentes de ação: Ação no meio estudantil e cultural; Mobilização das classes médias e apoio feminino; Contenção camponesa; Ação entre as classes trabalhadoras industriais e a Ação política nos partidos e no Congresso (Dreifuss, 1981, p. 282-328). Nota-se que estas produções não seriam bem aceitas caso não fossem produzidas por uma comissão competente composta por ensaístas, escritores, personalidades literárias e outros intelectuais de grande respeito no contexto dos anos 1960. Os mais importantes jornais, emissoras de rádio e canais de televisão da época se engajavam politicamente nas propostas do grupo, para auxiliá-los no trabalho de moldar a opinião pública.

O IPÊS possuía seis grupos de ação divididos entre os escritórios da Guanabara e de São Paulo: Grupo de Levantamento e Conjuntura (GLC) - tinha a responsabilidade de

elaborar diretrizes e avaliações políticas para os cinco grupos restantes; Grupo de Assessoria Parlamentar (GAP) – era o “escritório de Brasília” e atuava em Brasília no assessoramento das atividades de políticos simpatizantes; Grupo de Publicação e Editorial (GPE) - responsável pela elaboração, tradução e planejamento de material gráfico; Grupo de Estudo e Doutrina (GED) - responsável pela elaboração de estudos que serviriam como diretrizes a longo prazo e pela orientação e estudos de projetos e propostas apresentados pelo Escritório de Brasília; Grupo Integração (GI) - responsável pelas atividades de recrutamento de pessoal, tanto novos membros como novos contribuintes; e o Grupo de Opinião Pública (GOP) - responsável pela elaboração de publicidade e filmes destinados a manipulação da opinião pública. O GPE era responsável por traduzir e distribuir materiais de caráter anticomunista, e dele faziam parte proprietários e diretores de companhias editoriais como Gilbert Hubert Jr, da Editora Agir, o diretor da *Reader's Digest Publications do Brasil*, Tito Leite, e o proprietário da Editora Nacional, Otales Ferreira, entre outras. Do mesmo modo que o GPE, o Grupo de Opinião Pública (GPO) era subordinado nacionalmente à coordenação de Golbery do Couto e Silva.

Os 15 filmes documentários abodados pela pesquisa, realizados entre os anos de 1962 e 1963, foram elaborados em conjunto pelos GOP e GPE. O cinema foi um grande aliado na propaganda política produzida pelos IPÊS. O Brasil já possuía a experiência com os telejornais e o uso das emissoras com programas educativos e emissão de livros de propaganda:

Durante dez anos de sua existência, o IPÊS atuou nos mais diversos setores do governo e da sociedade, sempre protegendo como órgão orientador das políticas governamentais, não os princípios democráticos, como constava de seus postulados básicos de fundação, mas o capital, esse, sim, sua real preocupação. (ASSIS, 2001, p.23 )

## Cena 2: por dentro das produções cinematográficas

Os filmes produzidos pelo IPÊS, que serão estudados nessa pesquisa, são: *O Brasil Precisa de Você*, *Nordeste problema nº1*, *História de um Maquinista*, *A Vida Marítima*, *Dependem de mim*, *A Boa Empresa*, *Uma Economia Estrangulada*, *Ipês é o Seguinte*, *Portos*

*Paralíticos, O que é o Ipês?, Criando Homens Livres, Deixem o Estudante Estudar, O que é Democracia?, Conceito de Empresa e Asas da Liberdade.* De forma geral, os filmes produzidos pelo IPÊS seguiam uma proposta de base que servia de parâmetro para todas suas produções. De acordo com esta proposta os filmes do IPÊS serviam como um aconselhamento ou uma advertência social, buscando mostrar e lembrar ao povo brasileiro, de maneira geral, que o pior poderia acontecer na sociedade, caso os devidos cuidados não fossem tomados, principalmente em relação às grandes forças comunistas que segundo eles, ameaçavam o mundo. Segundo Furhammar e Isaksson, em sua obra *Cinema e Política* (1976, p.187): “Nesses tempos inseguros a propaganda política é mais eficiente. Para a propaganda é fundamental que a mensagem seja expressa de um modo que não convide à discussão”. E a sua recepção deve ser realizada com puro apelo emocional, excluindo-se qualquer efeito de questionamento ou dúvidas.

Seguindo este preceito, grande parte da propaganda deve se dedicar a imagem do inimigo, a representação, mesmo de forma simplista, da figura do inimigo do grupo fundador do IPÊS, os comunistas.

Uma parcela da produção cinematográfica do IPÊS foi recuperada pelo trabalho da jornalista Denise Assis, quando realizava sua obra *Propaganda e Cinema a serviço do Golpe*. Os filmes se encontravam no Arquivo Nacional e foram doados em 1972, pelo militar e antigo membro do IPÊS, General João José Baptista Tubino.

Segundo os dados gerais acerca do IPÊS, eles possuíam um acervo de:

(...) 15 filmes p & b, 16mm, (...) que pregavam abertamente o golpe de 64, [que] estão na Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos, Seção de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento, do Arquivo Nacional.

Nestes 15 filmes analisados, o IPÊS visava transmitir suas propostas e ideologias a toda a população, onde os temas específicos de cada filme serviram no intuito de não deixar nenhum setor da sociedade brasileira de fora de sua avaliação. Os filmes apontavam os problemas que deveriam ser evitados para que a nação progredisse e se estabilizasse. Dentre estes problemas se destacavam o fortalecimento de Sindicatos, o crescimento dos Partidos de Esquerda, a ameaça comunista, as greves de reivindicação salarial dos trabalhadores, a organização política da classe estudantil, os enfrentamentos com a polícia entre outros. Entre

os temas mais recorrentes nos filmes destacava-se a defesa por princípios básicos como a defesa da cidadania, a dignidade no ambiente de trabalho, a valorização da família, a educação para os filhos, os serviços básicos para que se pudesse viver com dignidade como um bom transporte e um bom sistema de saúde. De maneira geral os documentários reproduzem as práticas e ideologias das organizações e instituições que os produzem.

### Cena 3: o cinema brasileiro e o cinema do ipês

O cinema do IPÊS era de extrema oposição ao *Cinema-verdade* manifestado por Glauber Rocha em 1965. Os documentários de 1965, em regra geral, eram documentários em que utilizava-se o som direto, as entrevistas de pessoas e personagens públicas, recolhendo o som da realidade, fotografando de forma direta, procurando captar o maior realismo possível. Vertente de cinema que teve como percussores os roteiros do Neo-Realismo Italiano e as críticas sobre a realidade fílmica da *Nouvelle Vague*, do cinema documentário da escola inglesa e do *cinema independente* americano, que, após experiências com a TV e o telejornalismo, chegaram ao cinema.

O que destacava a produção dos filmes do IPÊS era a participação, em sua grande maioria, na direção de Jean Manzon. O diretor francês era um talentoso fotógrafo que dava aos filmes que dirigia um ar de modernidade e sofisticação, inspirados nos grandes diretores europeus das décadas de 1930 e 1950, mas que no Brasil transparecia algo inédito em suas produções cinematográficas.

Fugindo da Segunda Guerra Mundial, Manzon chega ao Brasil em 1940 e é convidado a trabalhar como chefe do Departamento de Reportagens Fotográficas no Departamento de Informação e Propaganda (DIP) do Estado Novo (NARS, 1996 p.18). Tinha como principal responsabilidade treinar os fotógrafos do Estado e realizar a cobertura fotográfica das atividades de Getúlio Vargas. Suas atividades no DIP duraram até a demissão de Lourival Fontes em 1942. Durante o tempo em que esteve no Rio de Janeiro, Jean Manzon conheceu Frederico Chateaubriant, diretor da revista *O Cruzeiro* e sobrinho de Assis Chateaubriant, proprietário dos Diários Associados, que o convidou para trabalhar na revista. Manzon trocou a cadeira de chefe do serviço de reportagem do DIP pelo trabalho de reestruturar a revista e torná-la a mais importante revista de variedades do período. *O Cruzeiro* teve um papel

importante na formação de um imaginário sobre o Brasil nas décadas de 1940 e 1950 e, nesse processo, Jean Manzon teve um papel importante. A fixação pela idéia de progresso e um discurso muito próximo ao oficial, vai garantir ao cineasta um caráter orgânico como um intelectual do Estado.<sup>2</sup>

Outro diferencial apresentado pelos filmes era a mixagem do som, que era de altíssima qualidade para a época, devido ao fato de ser realizada fora do país e de utilizar tecnologias vindas da Europa e dos EUA. A união entre os recursos técnicos do som, a estética diferenciada do diretor Manzon, aliado aos enormes orçamentos cedidos para cada produção, transformava cada um dos filmes do IPÊS em grandes obras cinematográficas. Através destes fatores estas obras cinematográficas, conseguiram algo espantoso na época, lotar os cinemas e dar credibilidade às produções nacionais e principalmente aos documentários, que, por falta de recursos, não eram reconhecidos de forma geral pelo povo. A própria Jean Manzon Films era a responsável pela distribuição dos documentários produzidos pelo IPÊS, devido a parceria com grandes redes de salas de cinema. De acordo com Cardenuto Filho (2008 p.22), em carta enviada ao IPÊS no dia três de fevereiro de 1962, há uma justificativa para o alto custo da produção dos documentários devido à parceria de distribuição exclusiva e gratuita dos filmes pela rede Luiz Severiano Ribeiro Jr., U.C.B. e Atlântida, atingindo 15 milhões de espectadores, através de 19 cópias em 35 mm.

Dentre os inúmeros fatores que fizeram com que os filmes do IPÊS alcançassem grande sucesso na massa popular, um deles foi o fato de poder contar com a voz de Luiz Trismegisto Jatobá, para realizar as narrações dos curta metragens. Luiz Jatobá era considerada a voz mais conhecida das décadas de 1950 e 1960 no Brasil e já havia cooperado em outras produções da Jean Manzon Films, principalmente nos documentários sobre as empresas automobilísticas e os filmes financiados pelo governo JK. Sua voz característica era um forte instrumento legitimador, inteligentemente utilizado por Manzon para os filmes do IPÊS. Esta voz, presente em muitas das narrações era o 'casamento perfeito' entre as idéias e propostas do IPÊS e as imagens produzidas e adaptadas por Manzon. Michel de Certeau em sua obra *A Invenção do Cotidiano* expõe sobre a credibilidade dada a certos discursos:

Uma *credibilidade* do discurso é em primeiro lugar aquilo que faz os crentes

---

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre a vida e obra de Jean Manzon, consultar a dissertação de mestrado NARS, Edson Luis. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva*. Araraquara, Universidade Estadual Paulista, mestrado, 1997

se moverem. Ela produz praticantes. Fazer crer é fazer fazer. (...) Como a lei é já aplicada com e sobre corpos, “encarnados” em práticas físicas, ela pode com isso ganhar credibilidade e fazer crer que está falando em nome do “real”. Ela ganha fiabilidade ao dizer: “Este texto vos é ditado pela própria Realidade”. (CERTEAU, 2008 p.241)

Eduardo Morettin afirma que é preciso deixar claro que sempre há um ponto de vista mobilizado pelo uso da narração. Ismail Xavier refere-se ao narrador da seguinte maneira:

(...) [estamos nos referindo, quando falamos sobre o narrador, à] presença de um princípio orientador das escolhas implicadas na sucessão das imagens e sons, mesmo quando este princípio, efetivamente conciliando os procedimentos que se distribuem pelos diversos canais, esteja a serviço da produção de uma diegese aparentemente autônoma, apta a radicalizar a “suspensão do descrédito” (XAVIER, apud. MORETTIN, 2011 p.52)

Desta maneira, para podermos compreender até que ponto os filmes do IPÊS influenciaram a sociedade, devemos analisar os documentários como um todo, valorizando todos seus aspectos, desde as ideologias por detrás da produção dos roteiros até a exibição e circulação nos cinemas e a sua recepção pelo público espectador. Como afirma Bakhtin:

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. (...) a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados (BAKHTIN, 2004 p.41).

#### Cena 4: os filmes

Segundo análise de Eduardo Morettin sobre o artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?* de Marc Ferro, o filme age como um “contra-poder”, sendo independente das relações de poder da sociedade. “Sua força reside na possibilidade de exprimir uma ideologia nova, independente, que se manifesta mesmo nos regimes totalitários, onde o controle da produção artística é rígido” (MORETTIN, 2011 p.41). Buscando entender as relações criadas entre as intenções do IPÊS e a sociedade brasileira do início da década de 1960, analiso os filmes como meus objetos de estudo, pois a obra cinematográfica traz informações pertinentes

das realidades apresentadas no período da produção. Nota-se lembrar que as produções cinematográficas, especialmente as produzidas pelo IPÊS, não exprimem o real, mas uma representação da realidade sugerida pela ideologia das elites tecnocratas que encabeçavam o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais.

O especialista Bill Nichols analisa a crítica cinematográfica, específica dos documentários, em três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. Limito-me a não analisar cada obra em suas especificidades e nem de me ater a blocos temáticos, e sim em analisar, como um bloco único, a produção cinematográfica documental do IPÊS de maneira geral – reservando uma análise detalhada para outro momento.

No dia 11 de outubro de 1962 o Cine Rian, em Copacabana, Rio de Janeiro, exibiu o filme *O Destino me persegue* (The President's Lady, 1953), dirigido por Henry Levin. O longa-metragem hollywoodiano simplesmente não seguiu sua trajetória de exibição pelo país, sua projeção cumpria uma função muito maior. Todos os cinemas do país exibiam, por conta do Decreto nº 21.240 de quatro de abril de 1932, um filme de curta-metragem filmado, “revelado e copiado no país”. Desse modo, os espectadores do Cine Rian assistiram também o filme *Nordeste problema número um*; um filme feito no Brasil sob encomenda do IPÊS. Assim como *Nordeste problema número um*, os documentários ipesianos transitaram de escritórios bancários, passando por fábricas e salões de igrejas, até as salas de projeção dos mais importantes cinemas das capitais brasileiras.

Segundo a análise de Marc Ferro, se na construção da obra, e podemos incluir nessa análise as 15 produções de Manzon, houver a preocupação com a edição final e a montagem das cenas filmadas, este filme perde a reconstituição da verdade filmada, a partir de que com a edição e montagem permite-se a construção de uma realidade não autêntica. O documento cinematográfico do IPÊS sofre adulterações de significados a partir da montagem criada por seus técnicos de edição. A montagem permite associações entre cenas, imagens, sons que a tomada não editada não consegue significar. A edição vai ser um grande artifício em documentários políticos de regimes europeus nas décadas de 1930 e 1940 como o governo Stalinista na URSS e o cinema nazi-fascista de Mussolini e Hitler. O cinema é um meio de expressão e não de simples reprodução. Esta expressão é a representação dos interesses do diretor ou dos poderes financiadores e/ou ideológicos da obra cinematográfica. Mas, uma imagem individual simplesmente exprime algumas características essenciais ou não-essenciais ao autor, como enquadramento, iluminação, profundidade, cores, som. O filme só

assume o caráter de obra de linguagem quando atua numa ordenada e coordenada conexão de imagens. Para o diretor e teórico de cinema Eisenstein:

a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema. Ela tem o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da seqüência cinematográfica e de sua ação dramática com um todo (EISENSTEIN, 1990, p.13)

Além disso, que

apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, através da agregação, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como parte do todo. Isto ocorre seja ela uma imagem sonora – uma seqüência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados. (EISENSTEIN, 1990, p.20)

A história, no entanto, também é construída; é uma seleção e combinação de diversos eventos, contextos, discursos, fatos, causas e efeitos. A ideologia dominante atua para obscurecer o processo da história, de modo que pareça um processo natural, que não pode ser controlado, e que não permita a hipótese de questionamento. Pela análise de Nichols, a construção do filme faz parte da história da criação do autor, do cineasta, e de suas preocupações com as mensagens que deveriam ser passadas em suas obras.

As produções, independentes de sua autenticidade com a realidade sócio-política, criam identificações com o público, com os espectadores. A construção sugerida pela edição intelectual da equipe de Manzon permitia ao diretor criar simpatias temáticas entre as cenas apresentadas em suas obras com as necessidades e anseios das classes brasileiras, criando desta forma um vínculo legitimador de seus ideais como os verdadeiros ideais a serem seguidos pela nação. “A identificação com a nação é um pré-requisito essencial para o poder político. O objetivo da hegemonia é resistir à mudança social e manter o *status quo*.”. (TURNER, 1988 p.133) Os filmes do IPÊS buscavam criar um discurso não perceptivelmente dogmático, não assumindo publicamente seus reais pontos de vista e sim, somente preocupados com as realidades sociais da população.

Peter Burke, em sua obra *Testemunha Ocular*, afirma que o historiador preocupado em

utilizar-se de fontes iconográficas não pode e nem deve se limitar a analisar a imagem como simples evidência, mas sim no impacto da mesma na imaginação histórica. (BURKE, 2004 p.16)

O filme tem o poder de transpor o espectador para a posição de testemunha ocular do evento mostrado. Dessa forma, o diretor tem a pretensão, não somente de criar uma obra, mas de contribuir para que esta cinematografia faça parte da memória e da imaginação coletiva de uma sociedade. A representação da história das imagens presentes em determinado filme não pode estar desvincilhada da historiografia sobre a cultura e sociedade do realizador da obra.

Este discurso histórico construído legitima-se com o uso do comentário do narrador, elemento importante na construção do filme. De acordo com Nichols a voz do documentário é a voz da oratória, é a voz que tenciona assumir uma posição a respeito do mundo histórico e nos convencer de sua ideologia. A concepção de retórica do narrador é especificada nas palavras do pensador romano Cícero:

[o narrador] ele deve, primeiro, descobrir o que dizer; em seguida, deve manobrar e conduzir suas descobertas, não só de maneira ordenada, mas com um olhar arguto para o peso exato, por assim dizer, de cada argumento; depois, deve enfeitá-las com ornamentos do estilo; a seguir, deve guardá-las na memória; e, por fim, pronunciá-las com efeito e encanto. (*De oratore* de Cícero APUD NICHOLS, 2005 p.80)

É de extrema importância para a legitimação de um documentário a sua aceitação pelo público, a história que se cria entre o espectador e a obra cinematográfica. Esta retórica é representada pela criação dos discursos preparados por Manzon, carregados de ideologias das classes tecnocratas do alto escalão executivo do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, e pela voz carismática e legitimadora de Luiz Jatobá – a voz do povo brasileiro.

Seu estilo de produção documentária remete aos padrões estabelecidos pelo documentarismo inglês, no qual o cinema vincula-se ao Estado. Seu vínculo com o poder público estrutura-se pelos propósitos didáticos. Essa relação com o Estado apresenta um traço estilístico muito próprio que contempla o didatismo, a encenação e a voz over. A escola documentarista britânica é um dos primeiros grupos a pensar sobre a prática documentária.

Os filmes e as imagens mostrados e representados pelo IPÊS fazem parte de um poder invisível de manipulação das massas por parte da classe que está no poder, que se utiliza de seus aparelhos propagandísticos para reforçar esta cultura e este imaginário na grande massa.

As massas têm que ser conquistadas por meio da propaganda. (ARENDR, 2009 p.390)  
Segundo Pierre Bourdieu:

O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem. Ele torna possível o consenso acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social. (BORDIEU, 2010 p.9)

Em política, dizer é fazer, quer dizer, fazer crer que se pode fazer o que se diz (BOURDIEU, 2010 p.185). Segundo Foucault, deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso (FOUCAULT, 2009 p.53).

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo para a domesticação dos dominados. (...) As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. (BOURDIEU, 2010 p.11)

O discurso apresentado pelo IPÊS produzia um imaginário sobre o comunismo a partir da revisão de medos, mitos, imagens e representações. Dessa forma, as produções ipesianas travavam a luta entre comunistas (sindicalistas, brizolistas, trabalhistas, adeptos de Jango) e anticomunistas (democratas, cristãos, liberais, nacionalistas, militares), construindo um cenário no qual o cidadão brasileiro precisava posicionar-se contra ou a favor do comunismo. O discurso anticomunista do Instituto foi importante para a manutenção de um medo do comunismo. Medo este, relevante para a deposição de João Goulart.

Em seus estudos sobre o medo Jean Delumeau (1989, p.10), afirma que os indivíduos, assim, como as coletividades, mantêm um diálogo permanente com o medo. Os materiais ipesianos produziam o medo do comunismo com objetivo de legitimar um consenso para uma intervenção que depusesse João Goulart da presidência da república. Nesse sentido, somente um grande e perigoso inimigo poderia justificar, para a sociedade, uma solução dura e

enérgica como o golpe de 1964 e a ditadura militar que o seguiu.

Segundo David Welch:

A propaganda confere força e direção aos sucessivos movimento dos desejos e sentimentos populares, mas isso não é o suficiente para criar esses movimentos. O propagandista é um homem que canaliza um sentimento já existente. Em um país onde isso não existe, essa ação é em vã (WELCH, 1985, p. 281).

Para F. C. Bartlett, a simples sugestão de temáticas e assuntos nos filmes de propaganda política não é responsável pela adoção ativa dos seus propósitos. “A sugestão não cria nada, só pode despertar, combinar e dirigir tendências que já existem”(Bartlett, 1963, p. 57).

Por conclusão, sigo a análise apresentada por Eduardo Morettin de desvendar, dentro do possível, o diálogo entre os projetos ideológicos e a obra em si, sem perder de vista as singularidades desta no contexto histórico.

Se não conseguirmos identificar, através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica. (MORETTIN, 2011, p.64)

Cena final: por que o IPÊS fechou as portas em 1972?

O fim da existência deste órgão de propaganda foi condicionado pela conjuntura que o Brasil vivia na década de 1970, muito diferente da realidade do início dos anos 1960, na época da criação do IPÊS. Outro fator, causado pelas diferenças com os militares no governo, foi a criação da SNI (Serviço Nacional de Informações) e a transferência não só das atividades do IPÊS para esse novo órgão com sede em Brasília, como posteriormente os seus arquivos. O fim das atividades do IPÊS não foi aceito pacificamente por Glycon de Paiva Teixeira, que diversas vezes implorou apoio para que as atividades não cessassem.

O esforço do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais em defesa da democracia contra João Goulart e os inimigos vermelhos, na conservação da moral e dos bons costumes da sociedade acabou por nos 'proporcionar' 21 anos de ditadura militar. Não havia uma real

ameaça comunista contra a ordem socio-política, porém as reformas de João Goulart chocavam alguns interesses das elites brasileira que se mobilizaram de diversas maneiras para conter esse avanço reformista e o IPÊS pode ser entendido dentro dessa perspectiva como um dos grandes responsáveis pela manutenção da ordem estabelecida após a tomada de poder pelos militares, através de sua política de propaganda e pela exímia produção de seus documentários.

## Referências

Fundo IPÊS. Código QL. Arquivo Nacional. (Documentação da Regional Guanabara dos anos de 1961 a 1972).

ARENDDT, Hannah. Origens do Totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

ASSIS, Denise. Propaganda e Cinema a serviço do Golpe (1962/1964). Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2001

BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004

BARTLETT, F. C. La propaganda política. México: Fondo de Cultura Económica, 1963

BORDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertland Brasil, 2010

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: História e Imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004

CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos (orgs.). História e Cinema. São Paulo: Alameda, 2007

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008

DELUMEAU, Jean. História do medo no ocidente. Uma cidade sitiada (1300-1800). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DREIFUSS, René Armand. 1964 A conquista do estado: Ação política, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Vozes, 1987

EISENSTEIN, Sergei. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990

FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). O Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. Além do Golpe. Versões controversias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de

Janeiro: Record, 2004.

FIGUEIROA, Alexandre. Cinema Novo: a onda no jovem cinema e sua recepção na França. Campinas, SP: Papyrus, 2004

FILHO, Reinaldo Cardenuto. Discurso de Intervenção: o cinema de propaganda ideológica para CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964. São Paulo, Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, 2008

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2009

FRANCASTEL, P. A Realidade Figurativa I. O limite imaginário da expressão figurativa. Barcelona: Paidós, 1988

FURHAMMAR, Leif. ISAKSSON, Folke. Cinema e Política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976

GADAMER, Hans-Georg. O problema da consciência histórica. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

NARS, Edson Luiz. Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva. Araraquara: UNESP, 1996.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Campinas, SP: Papyrus, 2005

PORTELLI, Hugues. Gramsci e o Bloco Histórico. São Paulo: Paz e Terra, 2002

TADDEI, Nazareno. Leitura Estrutural do Filme. São Paulo: Edições Loyola, 1981

TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus Editorial, 1988

WELCH, David. Propaganda and the German Cinema (1933 – 1945). London: Clarendon Press, 1985.