

O Golpe em ação no cinema: uma reflexão acerca da importância das práticas culturais audiovisuais na análise dos filmes ipesianos¹

Danielle Morais GASPAR²
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Entre os anos de 1961 e 1964, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) promoveu uma campanha política e ideológica financiada pela elite brasileira. Dentre as atividades, o cinema foi seu aliado. Ao todo, produziu 20 curtas que foram exibidos em todo o País. No intuito de revelar a influência de tais filmes na aceitação popular que garantiu a tomada ilegal do poder em 1964, este artigo investiga sua proposta estética, pautada pela cultura do cinejornal, para analisar o potencial persuasivo e propagandístico. Trata-se de inferir como um filme constrói seu espectador, como manifesta esta construção, como determina seu lugar e como faz percorrer certo trajeto. Percebe-se a necessidade de inserir as práticas culturais audiovisuais em diálogo com as escolhas estéticas. A questão é rever o processo de comunicação que transcende o lugar da apropriação de sentido a partir de sua mediação.

Palavras-chave: documentário; mediação; ambiente midiático; cultura e memória.

Marcar o tempo por datas ou fatos, definir um período que se quer problematizar é certamente uma solução prática - e por que não dizer cômoda - na análise, na defesa de uma opinião e no ponto de partida de uma história que se quer narrar. A propagação da ideia de que, quando se menciona a *Ditadura Militar no Brasil* ou até mesmo a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*³, define-se a unidade de um período, precisa ser ponderada. Afinal, trata-se de uma batalha perdida na busca pelo início, pela origem. Então, pergunto: como revisitar o passado? Como adentrar num tempo que se fora? Eis o grande equívoco. Ele não desapareceu no contar das horas, nas infinitas voltas do relógio. Ele está presente ora sorrateiro e dormente ora estridente no agitar das ruas.

No primeiro volume da série *La semiosfera*, Lotman (1996) propõe a revisão de alguns conceitos básicos da semiótica. De um lado, o signo como elemento primário e fundante de todo um sistema semiótico (Peirce e Morris) e, de outro, que se toma como

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação e Semiótica, é professora e sócia da DocumentArt Filmes. Dedicou-se a compreender a produção de sentido do audiovisual em estreito diálogo com os ambientes midiáticos, valendo-se de uma abordagem cultural para discutir a ação do signo na perpetuação da memória coletiva. E-mail: gaspar.danielle@gmail.com

³ Idealizada por setores conservadores da sociedade brasileira, a primeira *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* reuniu 500 mil pessoas em São Paulo, no dia 19 de março de 1964. Organizada pela *União Cívica Feminina* e pela *Campanha da Mulher pela Democracia*, ambas patrocinadas pelo IPES, a manifestação deu-se em repúdio ao comício em que o então presidente João Goulart anunciou o Programa de Reformas de Base. Houve-se significativas manifestações em todo o País: Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Londrina, Maceió, Recife, Brasília, Teresina, Goiânia entre outras cidades.

fundamento o paradoxo entre língua e a fala, compreendido como texto (Saussure). Longe de considerar uma escolha dual, exclusivamente entre duas abordagens, nos faz refletir que ambas tem algo em comum: tomam-se como base o elemento mais simples, como um átomo, e tudo que se segue é considerado desdobramento. Neste sentido, “coloca-se como base a análise do signo isolado e todos os fenômenos semióticos seguintes são considerados como sequências”. (LOTMAN, 1996, p. 21, tradução nossa). E vai adiante, ao refletir sobre o ato comunicacional em si. Deixar de lado as amarras que colocam emissor e receptor num universo à parte, perpetuados na troca de mensagem como um elemento de estopim de um processo, certamente revela algo mais. Segundo o pesquisador, tal enfoque respondia a uma conhecida regra de pensamento científico: ascender do simples ao complexo. Compreender o ato semiótico como um adensamento de pequenas partículas que vão gradualmente se complexificando reduzem o objeto a uma soma de objetos simples. São as rédeas de uma experiência normativa, ordenada, previsível e possível de ser mensurada e quantificada. A ideia de ordem e caos, causa e efeito, homem e natureza, espírito e corpo, operando como uma lógica binária de oposições conceituais, revela uma forma de conhecimento que se pretende utilitário e funcional. Reconhecida menos pela capacidade de compreender profundamente o real do que pela capacidade de o dominar. Segundo Boaventura de Sousa Santos, um conhecimento baseado na formulação de leis tem como pressuposto a noção de ordem e estabilidade do mundo. “Um mundo que o racionalismo cartesiano torna cognoscível por via da sua decomposição nos elementos que o constituem” (SANTOS, 1985, p. 10).

A tentativa de evocar a atmosfera dos anos de 1960 para localizar a produção das curtas-metragens se justifica na medida em que se pretende circunscrevê-la sob um ponto de vista de um *continuum semiótico*. Atentar ao objeto sem se preocupar em investigar o seu entorno, corre-se o risco de levantar exclusivamente seu potencial de denúncia, de constatação minimizando sua complexidade. Inspirando-se em Lotman, o que está em jogo não se traduz em uma somatória de átomos, mas sim como se entrelaçam, como se incrustam em uma *marçhetaria*⁴. Mais do que solucionar as perguntas ao encontrar respostas pinçadas no particular para definir o todo, a ideia nesta aproximação é dialogar com elas. Na leitura de autores como Edgar Morin (1986) e Boaventura de Sousa Santos (2008), é possível perceber que se trata de uma proposta na contramão da ciência clássica que se pautou pela disjunção, isolamento, isto é, por uma decomposição do mundo em

⁴ Termo recorrente nos artigos de Amálio Pinheiro sobre Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem.

pedaços. A reflexão centra-se em considerar que os procedimentos de isolamento e separação, isto é, a camisa de força criada na lógica binária não estariam mais dando conta de compreender os objetos, pois estes neste movimento podem revelar-se estanques em si mesmos. Seria uma ruptura com a sistemática deste modo de pensar? Um momento de transição? Santos (2008) é taxativo: o paradigma dominante está em crise⁵. Quando se faz notar que as promessas da tal modernidade não se cumprem e, pelo contrário, se revelam em problemas, qual seria a alternativa? Por onde trilhar? Se os sintomas da crise da ciência moderna estão justamente em suas pretensões epistemológicas corporificada em um modelo totalitário de extrema exclusão do outro, de outras formas de conhecimento, iconificando uma verdade ao negar os modos de pensar dos saberes locais, seria possível encontrar um caminho pautado nesta perspectiva? Para evitar a simples reprodução dos mesmos padrões epistemológicos, a saída não estaria mais fundada na própria dinâmica desse pensamento. Ainda segundo o pesquisador português:

a crise dos dualismos provoca um hiato que, embora se assemelhe a um fosso ou uma ausência de codificação, constitui na realidade um campo fértil do qual emergem códigos sintéticos. Em questão está a emergência do que designo por códigos barrocos em que as escalas e os tempos se misturam (2008, p. 69).

Neste sentido, reconhecer os caleidoscópios epistemológicos, que pressupõe inúmeras maneiras de se perceber o mundo, traz à tona a importância da relação entre cultura e sociedade. Ao problematizar a sociologia do conhecimento, Edgar Morin (1995) engrossa o caldo ao enfatizar que as sociedades só existem e as culturas só se formam, conservam, transmitem e desenvolvem através das interações cerebrais/ espirituais entre os indivíduos. Nos faz refletir que:

uma cultura abre e fecha as potencialidades bioantropológicas de conhecimento. Ela as abre e atualiza fornecendo aos indivíduos o seu saber acumulado, a sua linguagem, os seus paradigmas, a sua lógica, os seus esquemas, os seus métodos de aprendizagem, de investigação, de verificação, etc., mas, ao mesmo tempo, ela as fecha e inibe com as suas normas, regras, proibições, tabus, o seu etnocentrismo, a sua auto-sacralização, a sua ignorância de sua ignorância. Ainda aqui, o que abre o conhecimento é o que fecha o conhecimento (MORIN, 1995, p. 20).

Produzidos por encomenda e exibidos em circunstâncias específicas entre os anos de 1962 e 1964, os curtas-metragens não podem ser considerados exclusivamente produtos de circunstâncias estanques no tempo e espaço. Daí que uma leitura que se permita deixar de lado as constatações dos mecanismos de dominação que encaixa – muitas vezes – a fórceps

⁵ Vale ressaltar, que a crise deste modelo hegemônico decorre da relação de uma série de condições teóricas e sociais. Ver mais em “Um Discurso sobre as Ciências” de Boaventura de Sousa Santos.

conceitos sem o devido processo de tradução, de mediação deve ser considerada a todo objeto, quiçá aqueles localizados na América Latina. A condição *de partida* mestiça⁶ e barroca⁷ do continente latino-americano implica relação estreita entre signo e coisa, natureza e cultura, alto e baixo, dentro e fora; trata-se da não disjunção, da convivência das tensões. Desde as primeiras províncias, “as trocas fronteiriças entre centro e periferias já propiciavam uma mobilidade de arabescos aos espaços e textos, anterior e conjuntamente aos mais variados e irregulares processos de modernização” (PINHEIRO, 2006, p.24).

Como solução para a crise paradigmática, Boaventura de Sousa Santos (2008) propõe que se olhe ao Sul⁸. Revisitar a América Latina e investigar a partir de sua dinâmica cultural, surge como alternativa metodológica. A relativa falta de poder central confere ao barroco um caráter aberto e inacabado que permite a autonomia e a criatividade das margens e das periferias. É nessa medida que se pretende localizar os filmes mesmo que eles se apresentem num contra fluxo pautado pela reprodução de propaganda ideológica. Percebe-se que não há que negar as ferramentas de contenção, mas investigar também seu processo de mediação. Uma das chaves para entender este percurso na América Latina, nos mostra Martín-Barbero

ao investigar o processo de reorganização da economia e de reajuste de suas estruturas políticas a partir dos anos 20. Desejava-se ser uma Nação a fim de obter uma identidade, mas tal obtenção implicava sua *tradução* para o discurso modernizador dos países hegemônicos, porque só nos termos desse discurso o esforço e os êxitos eram avaliáveis e validados como tais (2008, p. 222).

Ao se pensar a comunicação e os seus processos, rejeitando a linearidade do modelo informacional e deslocando as análises políticas frente as especificidades do engendramento da cultura, não significa apenas introduzir o tema/objeto num espaço à parte. Pelo contrário. Seguindo a proposta de Barbero, o intuito é focalizar o *lugar onde se articula* o sentido que os processos econômicos e políticos tem para uma sociedade. O que, neste caso especificamente, implica em construir sua história a partir dos processos culturais e suas

⁶ “O termo mestiço aqui não remete a cor, mas a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros métodos e modos de organização do pensamento. Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição; (...) Aquilo que pretende permanecer como diferença, fora das texturas fronteiriças em trânsito, corre o risco de transformar-se em homogeneidade carrancuda, repetitiva e totalitária” (PINHEIRO, 2006, p. 10).

⁷ Severo Sarduy faz uma aproximação interessante sobre o conceito. “Nesta distribuição brusca da luz, nesta ruptura nítida cujas fronteiras separam, sem nuances autoridade do motivo e neutralidade indiferenciada do fundo, anuncia-se o zênite do barroco: o caravagismo. Contraste sem mediação entre zona de sombra e zona de luz. Supressão de toda a transição entre um termo e o outro, por uma justaposição abrupta dos contrários” (SARDUY, 1988, p. 27).

⁸ Sobre suas reflexões acerca do paradigma emergente ver Parte I - Para uma Epistemologia do Sul, de Boaventura de Sousa Santos. (2008, p. 49-91).

escolhas estéticas enquanto articuladores das práticas de comunicação. Assim, dado o cenário, é hora de apresentá-lo em movimento, em interação.

O cenário em processo

No início da década de 1960, tudo parecia *novo*. E talvez o era. Se nos anos 50, o Brasil vivia a euforia do crescimento econômico após a Segunda Guerra Mundial, ele também se apresentava com força total no cenário político e cultural. E o começo desta década deflagra um cenário bem peculiar. O canto-falado do samba da Bossa - que já era Nova - estourava mundo afora. As propostas do Cinema Novo⁹ já se traduziam em imagem em movimento e até tínhamos uma recém-fundada e planejadíssima cidade no Planalto Central: sim, a capital também estreava. No cenário internacional, eram tempos de Guerra Fria. Os nervos afrouxados pela pausa das armas não podiam negar a tensão do momento. Na virada para esta década, Fidel Castro fazia a revolução cubana e o debate da esquerda esquenta ainda mais os rumos do País. Sim, era preciso se posicionar. O caloroso impasse sobre qual lado do muro escolher, estava posto. E esta euforia vinha de muitos lados. Não é a toa que aumentava o grau de conscientização política dos problemas e carências do povo brasileiro acirrando as disputas ideológicas entre os vários segmentos da população. Havia muito o que se discutir: a pílula anticoncepcional, a minissaia, a liberação sexual, a chegada do homem à lua, a crise dos mísseis Mas a ordem do dia não ficava apenas no plano das ideias. Era possível ver nas ruas, nas conversas de bar, nos encontros das praças e no caminho ao trabalho.

Helena Buarque de Hollanda traz uma reflexão interessante sobre o período pré-golpe ao deixar de lado os temas marcantes que iconizaram a época. Fala-se do que intitula *descoberta do Outro*, fator decisivo nas formas de lutas e resistências culturais que desenharam os anos de 1960. A Europa vinha assistindo a uma inédita sucessão de guerras de descolonização¹⁰ que alteraram de forma definitiva o perfil não apenas econômico, mas sobretudo cultural. Seria um grande equívoco afirmar que esta percepção do outro foi importada, uma influência direta, mas não há como negar que tenha avançado ao domínio da política, ao pensar em projetos e estratégias que ofereciam condições de vida longe da

⁹ Segundo José Mário Ortiz Ramos, o movimento do Cinema Novo caracteriza-se essencialmente pela perseguição constante de um enigmático *homem brasileiro*. “Trata-se enfim da intrincada questão da identidade nacional que atormenta os produtores culturais, a forma política específica que assumem as preocupações com um possível *nacionalismo cultural* no campo do cinema brasileiro” (RAMOS, 1983, p.13).

¹⁰ São elas: a independência de Gana (1957), das colônias francesas ao sul do Sahara (1959), a crise do Congo (1961) e a revolução da Argélia (1962).

miséria e da exploração de trabalho. Intensificando assim uma proposta engajadora e de ação política de inclusão.

Os primeiros anos da década de 60 correspondem ao que talvez tenha sido a mais intensa fermentação ideológica e política da história de um país que então se politizava – ou se <conscientizava>. Existia uma vontade ativa de participação e um sopro generoso de mudanças agitava o país (STARLING, 1986, p.19).

Mas no âmbito das práticas culturais não havia uma divisão, um corte abrupto. Nunca houve. A urgência de pensar o outro já estava perpetuada na condição *de partida mestiça*, repousante nas subcamadas da derme cultural. O samba-rock¹¹, por exemplo, em movimento nos bailes negros da periferia de São Paulo, ainda não tinha nome. Porém, com pitadas de maxixe e os giros do rock dos anos 50 teciam um mosaico entre os objetos, espaços e pessoas. Contudo, voltemos o olhar a investigar o cenário que ofereceu elementos estéticos imprescindíveis à linguagem dos fenômenos comunicacionais tão determinantes ao consumo deste imaginário.

Com as reformas econômicas, sociais e políticas o governo de João Goulart, por um lado, estimulava o desenvolvimento industrial nacional e controlava os interesses do capital estrangeiro, por outro, contrariava os interesses da classe dominante em nome da classe trabalhadora. Em função desse quadro, “a burguesia se contrapõe a crescente participação política das massas, ao programa de reformas, à lei da remessa de lucros” (SIMÕES, 1985, p. 26). Com este objetivo a elite capitalista composta por tecnoempresários, empresários e militares-intelectuais se une através do IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) e o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática).

Fundado em agosto de 1961, o IPES foi criado a partir de uma fusão da Ata da Aliança para o Progresso¹² e os princípios da Encíclica Mater et Magistra¹³. Alarmados com a chegada do comunismo à América Latina através de Cuba, em 1959, um grupo de empresários da elite brasileira uniram-se. Como eles mesmos se denominavam, “empresários e democratas para o progresso” (ASSIS, 2001), mantinham pelo discurso da afirmação democrática, seus próprios benefícios e lucros a partir de uma política econômica e social que os favorecesse. De um dos principais prédios da Avenida Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro, saíram documentos, seminários e *filmes* que, disseminados em

¹¹ Sobre samba-rock, ver artigo de Luciana Xavier de Oliveira. A Gênese do Samba-Rock: Por um Mapeamento Genealógico do Gênero, publicado no IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste.

¹² Ata da Aliança para o Progresso foi criada em defesa da América Latina perante a ameaça comunista pelo presidente norte-americano John Kennedy. Consistia em apoio econômico para projetos em áreas carentes de distribuição de alimentos e roupas usadas.

¹³ Escrita em 1961 pelo Papa João XXIII, visava aproximar protestantes para melhor cooperação no Cristianismo.

empresas, sindicatos, grêmios estudantis, tinham o objetivo de influenciar na burguesia e na classe média a derrubada do poder sem resistências. Todo esse material, confeccionado com propósitos definidos, ganhou simpatia para a causa defendida pelo IPES: a formação de um governo paralelo que viria, por fim, substituir o presidente João Goulart.

Durante o chamado período democrático de 1945 a 1964, a maior parte dos jornais e revistas da grande imprensa alinhou-se, em momentos-chave, a posicionamentos que constituíram ações e opiniões golpistas. Embora não seja objetivo deste artigo estudar as escolhas assumidas pela imprensa nos anos que antecederam o golpe, nos parece de extrema importância ressaltá-las em processo de significação no campo dos fenômenos comunicacionais. O estudo da produção deste ambiente midiático e seu contexto histórico-cultural torna-se ainda mais interessante no engendramento dos mecanismos de tradução. Se a experiência humana não se traduz apenas em signos, mas em um sistema de signos - a cultura -, esta organiza o processo da vida em sociedade criando regras importantes à tradução de informações, que são armazenadas ou reinterpretadas quando novas demandas surgem. Para Lotman (1996), a tradução de uma porção determinada da realidade para uma das linguagens da cultura, sua transformação em informação codificada (texto) é de certa maneira, a introdução de tal informação na memória coletiva.

Para se ter uma ideia, nas matérias publicadas em jornais e revistas brasileiras entre 1984 e 2004, a análise¹⁴ dos textos jornalísticos sobre as representações do período pré-golpe demonstra como as significações sobrepõem-se apenas a discursos que vinculam a prática jornalística à defesa da democracia, tendo por base uma oposição simplista entre liberdade de imprensa e ditadura. Segundo Flávia Biroli, pouco ou nada se diz sobre a crise como momento não determinado, em que decisões e posições diferenciadas puderam ou poderiam ter sido assumidas. Ancora-se, predominantemente, em um passado de embates – “esvaziando a complexidade da crise que levou a 1964, na medida em que suprime conflitos e opções, apresentando as posições como equívocos superados por um processo supostamente homogêneo de abertura e democratização” (2008, p. 291). Esta análise torna-se imprescindível na medida que se percebe a construção política da memória midiática esvaziando seu posicionamento frente a crise ideológica de 1964 ao apoiar de forma contundente a dita Revolução.

¹⁴ Para mais detalhes sobre a pesquisa de Flávia Biroli, ver artigo Representações do golpe de 1964 e da ditadura na mídia sentidos e silenciamentos na atribuição de papéis à imprensa, 1984-2004. VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 25, nº 41: p.269-291, jan/jun 2009.

A campanha

Para compreender como que os discursos políticos e sociais transitavam na cena midiática, é imprescindível ressaltar a atividade ipesiana - minuciosamente - direcionada aos veículos de comunicação. Da articulação à disseminação dos ideais ipesianos, este período de ação (1962 a 1964), significou politicamente uma mobilização conjuntural para o golpe, quando estratégia se converteu em política e atividades político-partidárias finalmente se transformaram em ação militar. Esse foi o estágio do *esforço positivo* com que vários escritórios de consultorias e anais burocrático-empresariais, associações de classe e grupos de ação formaram um centro político estratégico, o complexo IPES/IBAD (DREIFUSS, 2008).

As unidades operacionais dos grupos de Opinião Pública, Estudo e Publicações asseguravam que um eficiente programa de propaganda pudesse ressoar em uníssono. O intuito era colocar na rua as mensagens do Grupo de Doutrina do IPES. Na consulta das atas de reunião do IPES, há inúmeras referências de aprovações de pauta para a aplicação de conteúdo em diversos programas de televisão.¹⁵ Assim como a solicitação de verbas de patrocínio do IPES destinada à reportagens, registrada na ata de 25/09 de 1962, para a Tupi e Difusora; apenas para citar alguns exemplos. Formou-se uma comissão composta por ensaístas, escritores, personalidades literárias e outros intelectuais para que produzissem e assinassem artigos consonantes com as análises ideológicas feitas dentro do Instituto. “Os mais importantes jornais, rádios e canais de televisão se engajaram nas propostas do grupo responsável por moldar a opinião pública” (ASSIS, 2001, p. 24).

No país de 1960, apenas 30% da população vivia nas cidades. Existiam poucas estradas e a precariedade dos transportes e das telecomunicações dificultava a interação. As estatísticas do Recenseamento Geral de 1960 revelam dados quanto às principais características dos domicílios urbanos e rurais. Pela primeira vez, indagou-se sobre a existência de utilidades domésticas, como o rádio¹⁶ e a TV. Segundo a pesquisa, 38,54% dos lares tinham acesso ao rádio. Do mesmo modo se pode perceber que, somente uma pequena parcela tinha acesso aos aparelhos de TV - 4,6% do total -, e se passássemos ao quadro rural, o número era inexpressivo. Os jornais, o rádio (com algumas exceções, como a Rádio Nacional do Rio de Janeiro) e a televisão funcionavam exclusivamente como veículos eminentemente locais. Mas não era só nas ondas do rádio, na TV ou jornais que o

¹⁵ Reunião Geral de 20/11/1962, p. 2.

¹⁶ Apesar de se observar a relação estreita entre a distribuição do fornecimento de energia elétrica e a existência de aparelhos de rádios, em texto original, faz-se a ressalva que considera-se, inclusive, aqueles de pilha.

tom profético fazia repercutir as tensões. Dentre as inúmeras atividades produzidas pelo IPES, que incluía ações de distribuição de panfletos, publicação de livros e palestras em entidades e associações, o cinema também foi um grande aliado. E este sim, era bem popular.

O objeto no cenário

Ao todo, o IPES produziu 20 filmes, sendo que 14 deles assinados por Jean Manzon - fotógrafo francês radicado no Brasil que já havia conquistado seu espaço no cenário brasileiro. Em seu currículo contabilizava-se sua contribuição durante o governo de Getúlio Vargas, quando trabalhou como diretor de fotografia e cinema no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Extremamente didáticos e expositivos, os curtas-metragens exprimem claramente as ideias e convicções ipesianas. Tais reflexões que remetem ao discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPES podem ser encontradas em produções acadêmicas recentes em diversas universidades do País. Entre elas, as dissertações de Reinaldo Cardenuto Filho, Marco Corrêa, Pâmella Passos Deusdará e Gabrielle Cristiane Fulcherberguer¹⁷. Em todas as produções citadas, a análise fílmica sempre foi colocada como ponto de partida, haja vista a riqueza de elementos meramente expositivos, como convém a um Instituto de propósitos bem definidos. Pelos planos do comentário, o desencadear de som e imagens é moldado exclusivamente em função do discurso ideológico do IPES. O estilo *voz de Deus* impera e remete ao padrão estabelecido pelo documentarismo inglês quando o cinema se vincula ao Estado ainda no início dos anos 1930. É fato considerar que tais influências ecoaram na produção brasileira, especificamente aquelas atreladas às amarras e as demandas do Estado. Talvez sua demonstração mais expressiva tenha sido no cinejornal. Geralmente referido na programação das salas de cinema como *complemento nacional*, sua origem no Brasil remete diretamente à máquina publicitária do Estado Novo. Neste sentido, percebe-se a necessidade de delimitar este objeto de estudo inclusive sob o ponto de vista da tradição do cinejornal no Brasil. Se inicialmente o conteúdo ideológico do IPES ecoava nas principais sessões dos cinejornais, a decisão de produzir documentários com a própria assinatura do Instituto foi determinante. Trata-se de inferir como um filme constrói seu espectador, como

¹⁷ São eles, respectivamente: Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe, USP, 2008; O Discurso golpista nos documentários de Jean-Manzon para o IPES (1962/1963), UNICAMP, 2005; Vozes a favor do golpe! O Discurso anticomunista do IPES como materialidade de um projeto de classe, UFRJ, 2008 e Cinema e Comunicação Política: A antessala do Golpe Militar de 1964, UNIP, 2008.

manifesta esta construção, como determina o seu lugar, como o faz percorrer certo trajeto e como o faz reagir.

Cinejornal: investigações

Trata-se aqui de um esboço em busca de localizar algumas práticas culturais audiovisuais que reforçaram os ideais hegemônicos e que, de alguma maneira, contribuíram para a consolidação do Golpe Militar de 1964. Para Martín-Barbero (2008), já não cabem mais figuras das estratégias do dominador, na qual tudo transcorre entre emissores-dominantes e receptores-dominados, a questão é rever o processo de comunicação que transcende o lugar da apropriação de sentido a partir dos seus usos. Neste momento, a comunicação se torna questão de mediações mais do que de meios. É quando a problematização da cultura passa a ser o carro-chefe principalmente na dinâmica sobre a investigação do que se faz presente no contexto de uma nova época. Nos diz Lotman que do ponto de vista da semiótica, a cultura é uma inteligência coletiva e uma memória. “O espaço da cultura pode ser definido com um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro de alguns limites de textos comuns que podem conservar-se e se atualizar”. (1996, p. 157).

O desafio que aqui se faz presente é esta costura que permite de um lado localizar o objeto de estudo dentro de sua específica circunstância, ou seja, contextualizando-o em sua dimensão histórico-política, mas também considerar a produtividade de formação de sentido em um processo de choque entre os textos que se conservam na memória da cultura e seus códigos. Neste sentido, é imprescindível demarcar o desajuste da América Latina ao estudar o processo de incorporação à modernidade industrializada e ao mercado internacional principalmente a partir dos anos 30. Na visão de Martín-Barbero, a intenção de *formar nações* no sentido *moderno* do termo passará pelo estabelecimento de mercados nacionais e, estes, por sua vez, serão possíveis em virtude de seu ajuste às necessidades e exigências do mercado internacional. Latour é ainda mais radical ao investigar o potencial quimérico da palavra *moderno* e suas derivações. Centra-se em evidenciar que, em geral, o sentido aponta para a passagem do tempo: os Antigos e os Modernos; quando o arcaico se contrapõe sempre em contraste com a passagem regular do tempo. Para o autor, o aspecto central está circunscrito na hipótese de que jamais fomos modernos (LATOURE, 1994, p. 15). Mesmo que em um primeiro momento, através da depuração, os modernos ainda não rejeitam os híbridos, o fato é que procuram incessantemente a pretensa pureza, origem,

essência. Porém, a variação prolifera em maior escala e velocidade, deixando o *moderno* sempre em um lugar de superfície, raso. Ainda segundo Latour, se o ato de separar estas duas práticas (hibridação e depuração) nos torna modernos, trata-se definitivamente de uma queda de braço quiçá na América Latina, onde esta separação estanque não se engrenhou ainda mais nos meandros da cultura. Por outro lado, é interessante verificar a mídia – como ponta de lança do mundo intelectual burguês – que sopra aos pulmões uma visão maniqueísta e dicotômica da realidade e suas relações. A questão é quais são os usos do que é midiaticizado? Quais as traduções provenientes destas informações realizadas pela inteligência coletiva? É possível supor uma manutenção estética que corrobora e dialoga com tais práticas de consumo? Quando os ambientes midiáticos deixam de ser mensurados pela quantidade de exemplares vendidos, pelos índices de aparelhos sintonizados e, neste caso em questão, pelo número de espectadores que assistiram aos curtas – proposta metodológica inviável, já que neste caso não há registros - toma-se o consumo como um objeto que precisa ser analisado a partir de suas relações com os elementos analógicos do ambiente cultural que o rodeia.

É inegável o carácter informativo-educativo que o cinejornal pretendia. A lei que tornou obrigatória a exibição dos cinejornais em todo o território nacional foi assinada por Getúlio Vargas e sobreviveu até o fim da ditadura militar, em março de 1985. O decreto fazia referência direta à obrigatoriedade de exibição de filmes educativos mencionava a realização do Convênio Cinematográfico Educativo, que tinha entre suas finalidades a instituição permanente de um cinejornal, com versões tanto sonoras quanto silenciosas, filmada em todo o Brasil e com motivos brasileiros (SIMIS, 1996, p.174). Esse carácter pedagógico que o Estado brasileiro pós-30 atribuía ao cinema encontrou maior respaldo na criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, o INCE¹⁸, que iniciou suas atividades em 1936. Idealizado por Roquette Pinto, o INCE tinha como objetivo “promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino, e ainda como meio de educação popular” (SIMIS, 1996, p. 34).

A criação do INCE foi inspirada em modelos europeus de cinema educativo, principalmente no L'Union pour la Cinématographie Éducative, o Instituto LUCE da Itália fascista, que além de produzir cinejornais e documentários de curta-metragem, também era responsável por filmes de enredo de longa-metragem da propaganda do governo Mussolini. Segundo Tomain:

¹⁸ Humberto Mauro foi um dos principais nomes da cinematografia brasileira da época. Contratado para compor a equipe do INCE, sua colaboração rendeu uma produção de filmes ininterrupta por mais de 20 anos.

A regulação do INCE determinava que os filmes educativos seriam produzidos tanto no formato 35mm, com imagens e sons sincronizados, para veiculação em salas de exibição do circuito comercial, usufruindo da lei de obrigatoriedade de exibição de uma película nacional, quanto no formato 16mm, mudo e sonoro, destinados às instituições de ensino público e particular do país (2006, p.121).

Neste sentido, as produções do regime priorizavam enredos baseados na literatura e na história brasileira. De 1937, dirigido por Humberto Mauro, *O Descobrimento do Brasil*, surge como um exemplo de filme histórico para a época¹⁹. Nos cinemas, o cinejornal brasileiro era referido na programação como *complemento nacional*. Mas, não era apenas na grande tela que o caráter educativo perpetuava. No rádio²⁰, o programa obrigatório *Hora do Brasil* se fazia presente em cada canto do país aos primeiros acordes de O Guarani. Seu pontapé inicial foi em julho de 1935, com a apresentação do locutor Luiz Jatobá – o mesmo profissional que anos depois emprestaria sua voz aos curtas ipesianos. Em sua trajetória, marcava-se a atuação como correspondente da Segunda Guerra Mundial pela CBS. Era a voz da credibilidade e da verdade.

Em substituição ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda, conhecido como DIP. O ano de 1939 marcava-se então a concentração nas mãos do Estado Novo da propaganda oficial. Mas o DIP não passou de uma resposta brasileira a um processo que já vinha se desenvolvendo no cenário mundial. Desde os primeiros anos da década de 1930 o Estado atentara para a eficácia dos *mass media* para a legitimação de um regime que se pretendia totalitário.

Acreditava-se que por meio do uso sistemático destes mecanismos culturais era possível forjar uma identidade nacional na qual o povo se reconhecesse. Dessa maneira, o Estado não atuaria apenas como censor dessas atividades culturais, mas principalmente como produtor de sua própria imagem, apropriando-se dos mais diversos dispositivos de propaganda, e reunindo-os todos em um órgão espelhado no modelo nazi fascista (TOMAIN, 2006, p. 128).

Retomando a reflexão de Martín-Barbero sobre o descompasso entre Estado e Nação e o modo desviado de irrupção política das massas na América Latina, é preciso lançar um outro olhar em busca de investigar a memória comum reativada nos elementos da cultura. Segundo Martín-Barbero (2008), se através do nacional-popular se fizeram ouvir no conjunto nacional reivindicações sociais e políticas das classes subalternas, foi num discurso de massa que o nacional-popular se fez reconhecível pelas maiorias. O que está em

¹⁹ Sobre filme, consultar MORETTIN, Eduardo V. O tema do descobrimento do Brasil no cinema dos anos 30: uma análise de *O descobrimento do Brasil* (1937). *História: questões & debates*, n. 32, jan/jun, 2000, p. 65-74).

²⁰ Sobre a influência que o cinejornal recebeu dos elementos constitutivos do rádio será desenvolvido posteriormente. Dentre eles, já é possível destacar um dos mais marcantes: a voz performática.

jogo é a chave de leitura através das quais os meios adquirem materialidade, neste caso institucional, e densidade cultural.

Se pontapé inicial da produção dos cinejornais produzida pelo próprio governo foi o DIP, sua extinção - em 1946 - não deflagrou um retrocesso do complemento nacional. Pelo contrário, mesmo “antes do encerramento do departamento, a produção de cinejornais foi sendo gradualmente liberada para empresas privadas, que continuaram, entretanto, a seguir as orientações propagandísticas e institucionais do DIP” (MACHADO, 2006, p. 11). E foi neste embalo, que os documentários ipesianos chegavam às salas de cinema. Mesmo sem a assinatura de um programa específico, o filme apresenta-se com a seguinte sequência de abertura: as páginas da Carta Encíclica *Mater et Magistra*, escrita por João XXIII e apresentada pela Igreja Católica, em 1961. Sobre a imagem da Encíclica, livro editado pelo próprio IPÊS em 1962, aparecem os créditos do filmes e realizadores. Em tese, não era um cinejornal, mas a chave de leitura já estava construída. Neste caso, ela era retomada em um novo período.

Deixar de lado a análise fílmica dos curtas ipesianos, que concentra-se apenas no discurso ideológico como carro-chefe de um objeto a ser dessecado, não é uma tarefa fácil. Percebe-se que investigar o modo de ler, com o intuito de problematizar a influência de tais documentários na aceitação popular que garantiu a tomada ilegal do poder em 1964, implica em estudar, por sua vez, o cenário cultural que estava envolvido no ambiente midiático em questão. Em outras palavras: tirá-lo da zona de fronteira e colocá-lo como fio condutor desta reflexão. As práticas culturais audiovisuais nos mostram o acesso para a chave de leitura através da qual os meios adquirem materialidade, neste caso institucional e ideológica. Mesmo que não fossem ou tivessem o carácter de cinejornal, era possivelmente assimilado como tal. A fim de investigar os elementos estéticos torna-se possível romper com uma abordagem estreitamente circunscrita e cerceada aos filmes. A cena midiática pode revelar substratos muito mais interessantes aos fenômenos da comunicação na composição deste potencial persuasivo e propagandístico dos curtas em ação. Talvez, para além das salas de cinema, os signos dos curtas estavam (ou ainda estão) mais vivos, reais e latentes. Portanto, ao compreender que a memória é o passado presente em signo, numa complexa trama de tensões em suspensão, busca-se encontrar o residual deste processo sempre contínuo de rotação e translação.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Denise. **Propaganda a Serviço do Golpe (1962/1964)**. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2001.
- DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado**. 7ª ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- FEDERICO, Maria Elvira B. **História da comunicação: rádio e tv**. Petrópolis, Vozes, 1982, p. 85.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960-1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LATOURET, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Trad. Carlos Costa. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera I: semiótica de la cultura e del texto**. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- MACHADO, Arlindo. **Os anos de chumbo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia/ Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides**. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- MORIN, Edgar. **O Método 4 – As Ideias**. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- PINHEIRO, Amálio. **Comunicação e cultura: barroco e mestiçagem/ Rodrigo Stéfani Correa, coordenado: José Amálio Pinheiro [et al.]**, - Campo Grande: Ed. UNIDERP.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. RJ: Paz e Terra, 1983.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. – 2. Ed. – São Paulo: Cortez, 2008. – (Coleção para um novo senso comum; v.4).
- SIMÕES, Solange. **Deus, Pátria e Família: as mulheres no golpe de 1964**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- SODRÉ, N. W. **O tenentismo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Os Senhores das Gerais: os Novos Inconfidentes e o Golpe Militar de 1964**. 5ª edição: Petrópolis, 1986.
- TOMAIN, Cássio dos Santos. **Janela da alma: cinejornal e estado novo**. SP: Annablume; Fapesp, 2006.