

Tetralogia da Modernização – Ensaio sobre quatro audiovisuais do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais

Lucas Braga Rangel Villela*

Recentemente observamos o crescimento de produções acadêmicas em torno das motivações, projetos e visões divergentes sobre o Golpe de 1964 no Brasil. Dentro desse debate, que envolve os relatos jornalísticos, memorialísticos e historiográficos, é que me proponho a pesquisar a atuação do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS²) como um forte membro ativo da arquitetura do Golpe civil-militar brasileiro e, especificamente, a importância dada à propaganda através do audiovisual que o Instituto realizou com a parceria do cineasta e fotógrafo Jean Manzon e sua produtora *Jean Manzon Films* e a afiliada produtora *Cineservice*, assim como com o grupo de Carlos Niemeyer e o *Canal 100*. Tenho como principal problemática neste recorte de minha pesquisa de mestrado, mostrar como a produção cinematográfica do IPÊS foi importante para a legitimação de um discurso liberal favorável à participação do capital privado nas empresas de transportes em substituição ao investimento público, duramente criticado pelo atraso industrial, pela decadente condição de trabalho e pelos consequentes problemas financeiros e tributários oriundos desse capital público.

O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (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 *Aliança para o Progresso*³. O Instituto foi fundado por membros do empresariado de São Paulo e Rio de Janeiro e contou com grandes empresas entre seus maiores financiadores, além do apoio de parcelas da Igreja Católica, da oficialidade militar brasileira, assim como de grupos de políticos do partido UDN

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenador-Adjunto do Núcleo de Estudos de História e Cinema (NEHCINE/UFSC).

² Utilizo como abreviatura a sigla IPÊS, com acento, ao invés de IPES, sem acento, pois era essa a nomenclatura pela qual o grupo tinha preferência de uso segundo seus produtos de propaganda, e segundo um discurso nacionalista de utilizar o nome IPÊS em alusão a árvore Ipê, um dos grandes símbolos nacionais.

³ Em resposta ao avanço comunista na América, em 1961, o presidente John F. Kennedy formulou o programa *Aliança para o Progresso* com a promessa de ajudar econômica e socialmente os países da América Latina. Essa 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, principalmente após a Revolução Cubana de 1959.

(União Democrática Nacional) e de setores do PSD (Partido Social Democrático) (DREIFUSS, 1987:169-171).

A ideologia proposta pelos ipesianos foi divulgada das mais variadas formas através dos meios de comunicação: boletins mensais sobre suas ações, programas semanais na televisão de São Paulo (Programa *Peço a palavra* da TV Cultura), assim como entrevistas de seus dirigentes e publicações na imprensa de seus estudos. Editavam livros e publicações sobre suas ideologias e realizavam filmes documentários. O cinema foi um grande aliado na propaganda política produzida pelos IPÊS, sendo que o Brasil já possuía a experiência com os telejornais e o uso das emissoras com programas educativos.

Os filmes do IPÊS dentro do cenário nacional de documentários possuíam grande destaque técnico e estético. Jean Manzon foi contratado para dirigir e produzir a maioria das obras audiovisuais do IPÊS. 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. Essa parceria era representada pela relação com a rede Luiz Severiano Ribeiro Jr., U.C.B. e Atlântida, atingindo grande número de espectadores através de 19 cópias em 35 mm.

Os principais aspectos do discurso anticomunista, antipopulista e liberal do IPÊS podem ser observados através dos diversos títulos produzidos entre os anos de 1962 e 1963. Neste artigo abordarei especificamente quatro dos quinze filmes até o momento catalogados que tem como temática central a questão da oposição *público e privado*, e consequentemente forte apelo ao antipopulismo, às políticas públicas do governo de João Goulart.

Como proposta de análise sobre o tema público/privado nos setores comerciais e de transporte brasileiro, utilizarei o Circuito Comunicacional⁴ como metodologia, especificamente no que consiste na *Retórica Discursiva*⁵ de Bill Nichols (2009), e na

⁴ O debate em torno do Circuito Comunicacional está presente no artigo *O Cinema na perspectiva da História Social: uma reflexão teórico-metodológica*, que ainda está no prelo para ser publicado nos Anais do IV ENEIMAGEM.

⁵ O discurso cinematográfico, segundo o teórico Bill Nichols, se utiliza de cinco partes do pensamento retórico: a) *Invenção*: refere-se à descoberta de indícios, artísticos ou inartísticos, que sustentam uma posição ou argumento; b) *Disposição*: trata da ordem usual das partes de um discurso retórico, a montagem, assim como a disposição dos elementos narrativos da própria cena; c) *Elocução*: usos de figuras de linguagens, símbolos e códigos para chegar a um determinado tom, dar um estilo ao filme, isto é, possibilitar uma classificação de como o filme, ou a sequência se apresenta; d) *Memória*: o filme se utilizando da memória para se naturalizar dentro da memória coletiva, assim como o gatilho para retrospectiva; e) *Pronúncia*: dividida entre voz e gesto. A voz é a eloquência e o decoro, índice de clareza de um argumento e de força de um apelo emocional, estratégia

esquemática de *Eixos Semânticos* apontadas por Ciro Flamarion Cardoso (1997:35). Proponho uma análise fílmica baseada na decupagem e divisão do filme em sequências que devem ser submetidas a uma descrição levantando apontamentos sobre as mudanças de planos e informações relevantes para a continuidade da análise fílmica.

A partir dessa introdução teórica cada documentário dessa tetralogia será submetida ao método, buscando por conclusão chegar a uma crítica historiográfica acerca das representações arquitetadas pelo IPÊS sobre o tema do desenvolvimentismo liberal, da modernização e do investimento de capital privado em oposição à manutenção da política intervencionista, de investimento público e de nacionalização das indústrias, especificamente de meios de transporte e de comércio, tanto marítimo quanto ferroviário. Nota-se destacar que durante a década de 1960 não se poderia realizar críticas ao investimento do Governo Federal no sistema de transporte rodoviário, principalmente pela política desenvolvimentista de JK, porém, o mesmo já não poderia ser confirmado em relação aos transportes ferroviários, marítimos e fluviais.

1. *História de um Maquinista*

Este filme, lançado em 17 de agosto de 1962 faz uma dura crítica à administração federal nos setores de meios de transporte e de distribuição de carga no Brasil, valorizando a injeção de capital privado na modernização dos mesmos. O filme é de autoria da Jean Manzon Films, assim como de sua parceira a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil. Com direção de Jean Manzon, Direção de fotografia de Arturo Usai, Montagem de Floriano Peixoto e narração de Luiz Jatobá, o filme conta com cinco extensas sequências.

Após o prólogo, com os créditos sobrepostos à *Encíclica Mater et Magistra* sendo folheada, a primeira sequência já nos apresenta o modelo de narrador do filme, um *narrador-personagem*. O maquinista do título é o personagem que nos narra a história a partir de um *discurso indireto livre*, às vezes tomando a liberdade de contar os fatos, outras vezes se expressando diretamente à situação. O filme inicia com uma série de trabalhadores construindo estradas de ferro, enquanto o narrador nos explica sobre a condição do trabalho precário na construção das estradas, dialogando com severas críticas direcionadas ao poder

argumentativa para um determinado público ou cenário. O gesto compreende comunicação não verbal, um aspecto fundamental do que se entende por performance ou estilo.

federal, principalmente no que condiz à construção e ampliação da malha ferroviária brasileira. Dessa precariedade, do estado antiquado da construção, somos apresentados ao personagem-narrador principal do filme: o maquinista. Isso nos indica, em primeiro lugar, que esse documentário mistura o registro documental com a encenação de atores, e também que podemos caracterizar esse personagem como *típico*, um modelo socioeducativo de um maquinista ideal dentro da ideologia do IPÊS.

A segunda sequência mantém o tom de críticas ao sistema federal ferroviário, mas dando ênfase à tecnologia ultrapassada do sistema de comunicações. Nesse momento, percebemos nitidamente a presença do discurso indireto livre, quando o narrador-personagem se posiciona acerca das precariedades de forma indireta: “As comunicações, fator de segurança, eram abaixo de medíocres”; mas também de forma direta, ao aparecer na cena ao telefone da estação: “- Alô, alô, fala!”. Então continuamos presenciando e ouvindo sobre as péssimas condições dos trens, dos trilhos e estradas que se encontram alagadas, sujas e mal inspecionadas. E a constatação dos perigos e das precárias condições das linhas férreas prossegue na terceira sequência. Essa sequência inicialmente abordará o sistema de transporte público, os trens municipais, principalmente os do Rio de Janeiro, na Estação Central. São mostradas diversas cenas de arquivo da superlotação dos trens, da falta de segurança, do desconforto, cenas essas que são verossímeis e dão grande credibilidade à crítica exposta do governo populista de Jango. Os pingentes, como eram chamados os antigos surfistas de trem, são o último tema tratado nessa sequência.

A quarta sequência é o momento de reafirmação dos problemas gerados pela má administração pública e as propostas levantadas pelo personagem maquinista para a resolução dessas demandas. Muitas cenas da decadência ferroviária são repetidas para remarcar a deficiência pública. As massas aglomeradas também são retomadas. E, por fim, o personagem Maquinista nos dá uma resposta para solucionar o problema e, por se tratar de um personagem do dia a dia do mundo ferroviário, ele representa a voz de credibilidade do discurso. E qual é a solução encontrada por nosso protagonista? A entrada do investimento privado na integração do sistema de transporte público. Se o público não dá conta, o privado tem que agir e melhorar a situação brasileira. As cenas a seguir são de superação, de novas construções, o maquinista se encontra em uma situação muito mais confortável do que no começo do filme.

A última sequência é o momento da virada do personagem, o momento em que o autor mostrará as possibilidades de melhora no sistema de transporte ferroviário com o capital privado: novas e modernas estradas, aparelhos eletrônicos de última geração, profissionais capacitados – modernização. O modelo a ser seguido conforme as palavras do maquinista seria a Companhia Paulista de Estradas de Ferro, mas devido ao governo populista e comunista de Jango essa empresa privada foi nacionalizada, estatizada. A sequência termina com cenas de otimismo com a modernização e a abertura à iniciativa privada no sistema ferroviário, com vontade de suprir exclusivamente as necessidades do interesse nacional.

2. *A Vida Marítima*

Este filme foi produzido em 1962 pela Jean Manzon Films. Faz parte da produção coletiva entre Jean Manzon Films, Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil e Cineservice, com direção de Jean Manzon e narração de Luiz Jatobá – não creditados. O filme, que possui cópia no Arquivo Nacional, está dividido em seis sequências. A primeira sequência começa diretamente com os créditos sob um mar escuro com uma embarcação iluminada ao fundo. A película tem início com uma tomada aérea do mar, em zenital, bem escura e trêmula, e em seguida um corte para um plano médio de uma cabine de navio da marinha mercante com dois marinheiros (possivelmente atores encenando) realizando suas funções. O clima marinho, a música leve, as paisagens naturais são corriqueiras nas primeiras cenas dessa sequência, que termina com imagens do trabalhador portuário e suas maquinarias. O som da trilha sonora é abafado pelo som das máquinas e do mar. O *narrador omnisciente intruso*, com seus discursos indiretos narra de maneira generalizada a vida marítima, já apontando as críticas ao sistema de transporte.

A segunda sequência, de pouco menos de um minuto, inicia com um corte brusco na cena, dessincronizando o áudio do narrador e as imagens. Na nova sequência são apresentados os marinheiros em seus momentos de lazer, tanto em alto mar quanto em terra. Imagens de marinheiros nadando em piscinas, jogando damas, conversando, fazem parte do conjunto de cenas da sequência demonstrando, através das imagens, que efetivamente o que é narrado é real. Os mais variados objetos são registrados em plano próximo funcionando como atenuantes das figurações do conforto e do bem estar: a cama, o cigarro, o travesseiro, o pôster de uma bela mulher. A sequência termina com uma montagem paralela entre uma roda

de violão, no qual o som tocado pelo marinheiro se mistura com a trilha sonora do filme, e a cena de um marinheiro tranquilo com seu cigarro e um papagaio no poleiro, ambas filmadas em plano médio.

A terceira sequência mantém o foco na vida do marinheiro da Marinha Mercante. Começa a sequência na cozinha do navio, dando ênfase à qualidade dos serviços prestados pelo órgão militar, como o supostamente abundante salário de 90 mil cruzeiros por mês, além dos serviços de “cama, comida e roupa lavada”. Em uma tomada em plano geral, o jantar dos marinheiros ganha destaque, priorizando imagens representativas do conforto e da higiene. Todos os serviços funcionando da maneira mais correta segundo a previsão do povo brasileiro.

A sequência seguinte começa com cenas relativas à chegada do marinheiro em terra firme, seus desejos, seu comportamento. Com o fim da cena dos marujos chegando ao porto, o filme assume um tom mais sério em relação ao financiamento e administração da economia marítima mostrando a forma como os marinheiros defendem seus interesses através do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos, com sede na cidade de Santos e sob supervisão administrativa da Companhia Docas de Santos – consideravelmente um dos principais financiadores do IPÊS. Pilhas de dinheiro são apresentadas na tela, em destaque, sugerindo satisfação, conforto, possibilidades de futuro. Graças à administração da Docas de Santos e do acúmulo de capital dessa empresa, o marujo enfim pode ser feliz, se realizar socialmente. A materialidade do dinheiro é sinônimo de felicidade para os marujos, dessa forma, cada um dos enquadramentos nos maços de cruzeiros é um elemento reafirmativo que o capital privado prevalece aos investimentos públicos do governo de João Goulart.

A vida marítima se estende dos marinheiros para os trabalhadores portuários. A quinta sequência corta do interior do Instituto de Aposentadoria, para o cais de Santos e seus imensos guindastes. O narrador nos apresenta aos portuários, homens que trabalham no cais e armazéns do porto, e os estivadores, carregadores das mercadorias. É-nos apresentado o Sindicato dos Estivadores de Santos e suas ações. A sexta sequência se sucede após aparecer em plano próximo ou close, a fachada do Sindicato dos Estivadores, com uma enorme estrela como estandarte. Nessa sequência é apresentado o ofício dentro do Sindicato, assim como fichas de seus membros e imagens de trabalhadores recebendo seus auxílios. Posteriormente,

em outra cena, é focalizada a Assembleia do Sindicato. Como destaca a narração, aqui o comandante é o líder sindical, o Presidente da Assembleia.

A cena seguinte é quase que uma sequência sucessiva de imagens sobre a importância dos estivadores e dos portos para a economia brasileira. São registrados os processos de escoamento das mercadorias do porto, até sua distribuição em filas de caminhões. Uma das cenas finais chama a atenção: as carteiras de trabalho dos estivadores são mostradas com imagens de santos, ligando o trabalho/trabalhador à religião. Com uma tomada de plano aberto, com muitos estivadores no centro, o porto e seus armazéns ao fundo e uma mulher à frente o filme tem seu fim com ares de dever cumprido.

3. *Uma economia estrangulada*

Produção de autoria da Jean Manzon Films, com a direção do próprio Jean Manzon e de sua equipe habitual de produção. A narração mantém o padrão da voz de Luiz Jatobá. O filme, marcado por uma narração onisciente e indireta, é dividido em cinco sequências que buscam através de imagens e palavras de ordem criticar a situação da marinha mercante brasileira e propor soluções.

O filme começa com os letreiros de crédito sob uma imagem de navios mercantes ao fundo, em um plano geral escurecido pela falta de iluminação local. O narrador nos afirma sobre o que se trata o filme: “O problema focalizado é o seguinte: a nossa marinha mercante já foi uma das melhores do mundo, é hoje em dia uma das menos numerosas, menos eficiente e que mais pesa ao orçamento da República”. Em seguida, a sequência prossegue com a demonstração de enquadramentos em primeiro plano de cenas fortes do abandono aos bens da marinha, de grupos de pessoas vivendo nos portos, desabrigados, da sujeira e falta de higiene e saneamento encontrados na região portuária. Cenas escuras sobre o interior dos navios, em clima sonoro melancólico e a fala do narrador são enfáticas em afirmar esse problema: “O prazo para a solução? Inadiável”. É o momento de escutarmos, pela primeira vez, a palavra de ordem de Jatobá: “Renovemos a nossa marinha mercante”.

As cenas seguintes, da segunda sequência, vêm reafirmar de forma retórica os problemas inadiáveis a serem sanados pelas autoridades nacionais e empresários brasileiros. As cenas mostram o trabalho nos estaleiros considerados antiquados. Entre as cenas que mais se acumulam na tela são os reparos em grandes embarcações, sucateadas. Com a convocação

ao final para renovarmos a marinha mercante, a sequência se extingue com navios sendo rebocados ou partindo para o horizonte. A sequência seguinte começa narrando o problema do envelhecimento da frota nacional e o quanto essa condição é prejudicial para o transporte das mercadorias estocadas nos armazéns que se acumulam, cada vez mais, esperando serem descarregadas.

A quarta sequência focaliza o sistema de transporte marítimo de passageiros, apelando para as más condições do navio e para a simplicidade das representações dos passageiros. A imagem de um bebê dormindo em uma rede no meio da multidão é de chocar o espectador. A próxima cena é um navio abandonado no mar silencioso e escuro e dentro, um marinheiro segue seu rumo, no timão do navio, sozinho em uma clara atuação, mas que reforça o pronunciamento sobre a necessidade de renovação.

A sequência prossegue exibindo os problemas relacionados ao transporte marítimo de passageiros, contando com a presença de imagens de uma família deitada sobre a rede. As imagens do povo brasileiro nas embarcações é o reflexo do descaso dos bens federais em investimento na marinha mercante. Essa falta de perspectiva atinge o povo brasileiro e antecipa uma possível desgraça econômica. Além dos civis, as cenas em uma montagem de oposição, coloca-os em paralelo com os membros do exército da marinha mercante, que são financiados pelos impostos pagos pelo povo e que vivem, mesmo assim, em condições precárias. A tomada final acompanha uma embarcação pela costa carioca em uma possível analogia a um novo caminho a ser seguido para melhorar a situação brasileira, pois é neste momento que o narrador nos propõe uma possível solução: a modernização das frotas navais e novas estratégias para baratear o sistema de construção naval e os tributos sobre a população.

4. *Portos Paralíticos*

O filme *Portos Paralíticos* é uma produção lançada em 17 de agosto de 1962 com produção da Jean Manzon Films e Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, com a distribuição padrão da U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. A equipe de produção do filme conta com a direção geral de Jean Manzon, montagem de Floriano Peixoto e narração do já conhecido Luiz Jatobá. O audiovisual, de narração indireta omnisciente, é dividido em sete sequências.

O clima do filme é de tensão, preocupação, como a música acertadamente sugere. Das tomadas em mar, corta-se para o exuberante Teatro Amazonas, mostrando o outrora progresso que os portos traziam para as regiões litorâneas. Os portos manauenses são mostrados, com estivadores trabalhando e embarcações navegando em calma, sem muita velocidade ou dedicação. Dos portos para as cidades, onde o comércio local se agravou e as condições das feiras e dos seus trabalhadores são deprimentes. Um imenso estoque de sacos é exibido. A sequência termina com um homem fraco, esqui empurrando uma embarcação.

A segunda sequência será direcionada aos portos das regiões mais ao sul do país, e começa por uma panorâmica horizontal do porto de Santos, desembocando em uma plataforma de combustível. A terceira sequência foca nos serviços prestados pela marinha mercante no Porto de Santos. A próxima cena é sobre mercadorias, caixas, sendo transportadas dentro de armazéns precários, ultrapassados e que não comportam as exigências de um moderno sistema econômico. Os armazéns e suas cargas, em diferentes lugares, são exibidos rapidamente numa tomada horizontal em velocidade. A condição é deprimente, somente alguns portos ao sul dispõem de armazéns necessários ao trânsito rápido das cargas, muitas vezes servindo como armazéns comuns, de depósito.

A quarta sequência é um complemento às condições dos portos do sul do Brasil. Inicia com uma tomada de diversos documentos, registros de cargas das mais variadas empresas de administração portuária. O sistema de informação, comunicação dos portos, é apresentado realizando, possivelmente, uma crítica ao abusivo controle burocrático da documentação portuária. A quinta sequência é focada na maquinaria dos guindastes. Temos uma panorâmica de um cargueiro sendo carregado. A cena corta para uma tomada fechada de um guindaste e, em seguida, de uma mão anônima manejando a ferramenta. Estivadores carregando sacos de um lado para o outro, o cotidiano de trabalho nos portos paráliticos do Brasil.

A sexta sequência é uma sucessão de imagens de trabalhadores. Enquanto as imagens passam na tela o narrador nos explica sobre as condições legais aos portos brasileiros, dando possíveis soluções para essa paralisia: “A lei que criou o fundo portuário nacional atende às necessidades do momento, o que não é possível é cruzar os braços diante de um futuro tão angustiante. Precisamos abrir novas perspectivas para encontrar uma solução, transformando os portos em alavancas do progresso”. A sétima sequência inicia com uma bandeira francesa hasteada na frente do navio, que curiosamente chama-se Louis Lumiere (pai do cinema

francês – mesma nacionalidade de Jean Manzon). Em seguida, corta para um navio de guerra brasileiro, com a bandeira nacional tremeluzindo. Esses são símbolos de orgulho nacional, símbolos a serem preservados – a militarização e a bandeira brasileira. Somente com a força e disciplina militar, assim como com o respeito à democracia e ao nacionalismo é que os portos podem voltar a ser o que outrora representavam. A sequência prossegue, até o seu fim, com imagens de imensos navios na costa brasileira.

A Análise Intrafílmica da *Modernização (Público/Privado)*

A binaridade entre Público e Privado é notável como um dos principais Eixos Semânticos Temáticos dessa tetralogia de filmes do IPÊS. A partir de uma seleção de ideias concebidas no imaginário coletivo brasileiro, Jean Manzon, o diretor dos quatro documentários, nos mostra uma “realidade” em que os serviços públicos estão cada vez mais precários. Para contornar essa situação é necessário que o Governo Federal faça concessões às empresas privadas para administrar o sistema de transporte nacional, assim como resguardar a economia mercante, principalmente a marítima e o escoamento por meio das ferrovias. O capital privado deve ser um parceiro para a modernização nacional e não pode ser negligenciado, para tanto, a população brasileira deve querer esse incentivo. Esse é o papel do IPÊS: criar uma campanha publicitária favorável ao *privado* em detrimento ao *público*. Esses quatro audiovisuais são uma das ferramentas para esse processo de desestabilização, de convencimento perante a opinião pública.

A abordagem narrativa do filme segue a seleção de informações segundo apontamentos de Luis Cássio dos Santos Werneck⁶, O discurso de modernização é legitimado

⁶ Segundo carta enviado por Luiz Cássio dos Santos Werneck à Jean Manzon em 14 de dezembro de 1961, o autor especificamente escreve sobre a questão dos transportes: “o objetivo a alcançar é o de demonstrar o descalabro reinante em tais setores (marítimo, fluvial e ferroviário) e que resulta, simplesmente, da péssima administração dos dinheiros, públicos, da demagogia, dos interesses eleitoreiros. No que se refere a Marinha Mercante, o problema insolúvel: que é representado pelas leis vigentes e que fazem com que os salários pagos constituam uma verdadeira aberração, fator de inflação e de injustiça social entre os próprios trabalhadores. Outros pontos: o risco de vida que é atribuído a quem escolheu, de vontade própria, o tipo determinado de vida no mar; o excesso clamoroso de tripulantes nos barcos nacionais em confronto com barcos iguais de países estrangeiros. Salientar e provar que um marinheiro de petróleo (cozinheiro de bordo), recebe como salário duzentos mil cruzeiros mensais! No setor ferroviário e nas autarquias e Institutos, o aspecto das nomeações que só servem para onerar essas instituições e a entrega delas a políticos corruptos que a devastam, tudo isso, com base nos fatos já comprovados e de domínio público. No que se refere ao setor portuário, a mesma disparidade que se encontra na Marinha Mercante e, finalmente, deve ser demonstrada a influência que tais acontecimentos

ao ser confrontado ao discurso de atraso, de ultrapassado, nesse sentido formando uma relação axiológica entre modernidade e atraso, entre privado e público. Essa relação é figurada das mais diversas formas nos audiovisuais discutidos nesse ensaio: através do enquadramento, da iluminação, das falas do narrador, da trilha sonora, dos personagens, dos aspectos visuais em si. Como artifício metodológico para identificarmos esse discurso ipesiano utilizaremos o método da *Análise Retórica*, previamente apresentado neste ensaio.

a) Invenção: Nesse ponto da análise procuro identificar quais as possíveis evidências e “provas” forjadas pelo discurso de Manzon em seus filmes para, segundo palavras de Nichols, serem “verossímeis, convincentes e comoventes” (2010:82). As provas chamadas de éticas, aquelas relacionadas à credibilidade do discurso, são evidenciadas pela presença do *narrador-personagem* no filme *História de um maquinista*, pois nesse caso nada é mais convincente do que o próprio usuário e trabalhador do sistema público de transporte dar seu testemunho. A transformação desse personagem *típico* de um maquinista cabisbaixo, desinteressado em seu trabalho público em um trabalhador vigoroso, bem vestido e estimulado com a aplicação do capital privado, é um elemento chave para o convencimento do discurso de modernização, de mudança, tanto estrutural como social. A questão do narrador como elemento de credibilidade é reforçada pela voz de Luiz Jatobá, o repórter ESSO e uma das vozes mais marcantes e conhecidas do Brasil. Jatobá era o repórter que trazia as notícias, as “verdades” para o povo brasileiro, e se ele estava ali, naquele momento, nos dizendo algo sobre o sistema de transporte, possivelmente essa informação era convincente. 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 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, 2008:241)

As provas relativas aos aspectos de verossimilhanças, as demonstrativas de uma relação direta com a realidade, são marcadas pelas imagens de arquivo e tomadas documentais da situação dos transportes de passageiros e de cargas nacional. As imagens, no

exercem como fator de encarecimento de vida, alterando para mais os preços dos gêneros de primeira necessidade”.

filme *História de um maquinista* dos acidentes ferroviários, como das superlotações na Estação Central no Rio de Janeiro, as imagens dos “pingentes” andando sobre os trens, são provas mais do que verossímeis do que ocorre com os trens no Brasil. Na mesma moeda, as imagens da precariedade das embarcações, tanto em *Portos Paralíticos* como em *Uma economia estrangulada*, reforçam essa problemática da decadência do sistema fluvial e marítimo brasileiro. Aspectos positivos também são mostrados, como as imagens de lazer dos marinheiros, da distribuição salarial dos portuários, da comodidade e modernidade encontrada nos serviços privados tanto da *Companhia Paulista de Estradas de Ferro* quanto aos serviços prestados pela *Companhia Docas de Santos* e pelo *Sindicato dos Estivadores de Santos*, este último parte de um discurso irônico do diretor.

Por último, as provas comoventes, de aspecto emocional, são marcadas pela trilha sonora melancólica e pelas imagens de famílias – símbolo da sociedade liberal – desmanteladas pela precariedade dos serviços e que com a iniciativa privada podem novamente recuperar sua motivação, sua harmonia. Destacam-se como cenas emblemáticas, os passageiros sendo transportados pelos trens modernos da *Companhia Paulista de Estradas de Ferro*, assim como os passageiros, nesse caso um bebê, como símbolo da pureza, largados ao destino nos transportes marítimos do filme *Uma economia estrangulada*. As imagens sempre presentes de crianças sendo submetidas a situações pavorosas na administração pública em oposição a crianças confortavelmente viajando em transportes de administração privada são provas comoventes dessa disparidade entre os dois setores da administração econômica brasileira.

b) Disposição: A montagem dos documentários, a disposição das imagens e sons em cada plano nas cenas é de muita relevância para pensar a binaridade analisada: público contra privado. 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, 1990:13)

Segundo Ciro Flamarion Cardoso (1997), a disposição de uma narrativa pode ser elaborada para revelar os mais diversos pontos de vista. Essa disposição pode ser: de identidade, nesse caso ligada a uma repetição do discurso nas cenas; de oposição, quando as cenas são dispostas como antítese; e de quantidade, em maior ou menor gradação de um mesmo discurso. Os filmes dessa tetralogia utilizam-se dessas três possibilidades de disposição das cenas, mas me limito às ligadas à oposição, devido à relevância dessa edição de imagens para a temática abordada no trabalho. Em todos os audiovisuais a presença de oposições nas sequências é visível. Em *História de um maquinista*, as primeiras sequências correspondem ao transporte público ferroviário, com trilha sonora alarmante, melancólica, imagens de precariedade e de desesperança, enquanto, em oposição, as sequências referentes à modernidade dos sistemas de transporte privado são mais dinâmicas, com imagens otimistas, trilha sonora triunfal e, como já mencionado anteriormente, o próprio personagem principal é marcado por essa oposição na disposição das imagens. Nos filmes *Portos Paralíticos e Uma economia estrangulada*, a oposição das imagens dá-se, principalmente, pela luminosidade das cenas: nas tomadas relacionadas ao poder federal o tom mais escuro, as sombras e a granulação são presentes, já nas tomadas referentes à iniciativa privada notamos uma luminosidade mais intensa, coloração clara e maior nitidez nos planos. O filme *Vida marítima*, possui uma particularidade em relação a essa oposição: ela é pautada pela diferença entre a vida no mar e a vida na terra. Enquanto os marinheiros estão à deriva, as imagens são mais escurecidas e embaçadas, enquanto em terra firme, dentro do Sindicato ou nas dependências da *Companhia Docas de Santos*, os planos são mais abertos e luminosos, os trabalhadores são mais destacados, tanto em enquadramento quanto em luminosidade.

c) Elocução: Todos os filmes fazem parte de um mesmo estilo cinematográfico, o documentário expositivo. De forma retórica, argumentativa, o modo expositivo dirige-se diretamente ao seu espectador através dos mais diversos artifícios técnicos: o comentário em *voz-over* (a Voz de Deus), as legendas, e o comentário com voz de autoridade (casos esses no qual o narrador é ouvido e participa das cenas, como nos diversos programas de reportagens na televisão). Essa categoria de filmes marcou presença nas mais diversas produções que dependiam da transmissão de uma lógica informativa, no qual as imagens representam uma “ilustração”, um “comentário” de autoridade. “O comentário (...) serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. O

comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme”. (NICHOLS, 2010:143-144). O modo expositivo enfatiza uma figuração de objetividade, a narração em *voz-over* cria uma ilusão de estar acima de qualquer disputa ideológica, como nas palavras de Nichols,

tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional (...) empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência (NICHOLS, 2010:144).

Porém, cada qual acaba por assumir certas especificidades estéticas conforme a forma como o discurso deve ser proferido. *História de um Maquinista* segue o modelo expositivo, porém trabalhando dentro de uma estética mais próxima aos documentários televisivos, com a presença de um narrador-personagem, de diversas encenações durante as sequências. *Uma economia estrangulada e Portos paráliticos* já mantêm a forma mais definida de um documentário clássico, o modelo expositivo com a voz em *off*, narrador onisciente, dentro de uma ética informativa, educacional, em relação aos espectadores. As informações são organizadas de maneira que permitam o menor desvio possível à rejeição, aos questionamentos, mantendo a ilusão de objetividade e neutralidade no discurso. O documentário *Vida Marítima* é o que vai inovar esteticamente em relação aos seus pares. Seguindo o modelo padrão do documentarismo clássico esse audiovisual reforça o discurso de binaridade entre o *investimento público e investimento privado* pelo desafio central do filme: como o setor marítimo em Santos alcançou um patamar financeiro e administrativo favorável em relação a outros setores da economia brasileira? Deve-se levar em consideração a frase final do filme acerca da resolução dos problemas por parte dos estivadores e portuários – “A estiva é um mundo a parte na realidade brasileira, é preciso conhecê-la bem para entendê-la. Assim, marítimos e portuários constituem um número a parte, eles resolveram particularmente todos os seus problemas” – para se identificar a presença de um elemento retórico importante no cinema de propaganda: a ironia. O discurso otimista em relação à totalidade dos serviços portuários, focalizando afirmações divergentes das expostas nos filmes *Uma economia estrangulada e Portos paráliticos*, permite refletir sobre um discurso de ironia e ambiguidade presente no filme. Se levarmos em conta as cartas trocadas entre o Escritório de São Paulo do IPÊS e a Jean Manzon Films solicitando a regravação do áudio, essa teoria ganha força. Manzon, de forma irônica, enaltece a organização dos Sindicatos dos Estivadores, grupo não

alinhado com os interesses liberais do IPÊS e mostra, com motivações à indignação popular, incitando o descontentamento do trabalhador não-portuário, as expansivas vantagens que o Sindicato dos Trabalhadores consegue articular para seus associados, mesmo constantemente fazendo parte de manifestações grevistas e de “desordem social”.

O filme é marcado pela ironia do discurso entre imagens e narração. Os trabalhadores são sempre mostrados em seu espaço informal, de lazer, desvinculando-os de suas atividades. Portanto, a representação dos trabalhadores portuários é sempre de tranquilidade, estabilização e lazer – muito diferente da situação de muitos trabalhadores brasileiros. E o responsável por essa tranquilidade era o Sindicato dos Estivadores. Se os sindicalistas já eram extremamente contemplados em relação aos outros trabalhadores brasileiros, por que estavam em todo momento reivindicando melhorias de condições de trabalho e salário? Essa representação forçada pelo IPÊS contribuía para o sentimento de indignação nos espectadores. A indignação age diretamente nos aspectos emocionais dos espectadores dificultando sua resistência ao discurso que lhes é direcionado.

d) Memória⁷: É nesse momento da análise que se reflete a forma como as figurabilidades sobre o tema Público/Privado se naturalizam na sociedade, despertam recordações com o contexto socio-histórico, tornando-se mais verossímeis e convincentes.

Segundo David Welch:

A propaganda confere força e direção aos sucessivos movimentos 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 vão (WELCH, 1985:281).

e) Pronúncia: A última etapa da análise sequencial dos filmes corresponde à forma como o discurso é proferido, tanto verbalmente quanto visualmente. O discurso ipesiano é trabalhado de três formas possíveis através da voz da narração: os filmes *Portos paráliticos* e *Uma economia estrangulada* possuem uma narração onisciente através de um discurso indireto, isto é, assumem o papel daquele que tudo sabe sobre o enredo, interferindo nas falas dos personagens do filme, contando sua versão da história. O filme *Vida Marítima*, segue esse

⁷ A etapa da Memória condiciona o audiovisual a um processo de naturalização. O processo de naturalização de uma representação fílmica depende de uma complexa conexão interfílmica entre o audiovisual e suas imagens com os mais variados meios de comunicação com os quais o IPÊS mantinha parcerias: *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo* e o *Jornal da Tarde* além de diversos outros jornais locais, emissoras de rádio e televisão.

padrão, porém de forma *intrusa*, pois não se limita somente a narrar, mas a comentar e questionar as informações narradas. Já o documentário *História de um Maquinista* segue um modelo totalmente diferenciado: um narrador-personagem autodiegético, que se expressa através de um discurso indireto livre, isto é, o narrador além de ser personagem da história, é o seu protagonista e se expressa como interventor nos diálogos como diretamente com suas próprias falas.

Através desse discurso de sobriedade e credibilidade o documentário de propaganda tem como objetivo forçar as pessoas a uma adesão específica de significados, porém levando em conta as mais polissêmicas recepções presentes no público espectador, mas valorizando o aspecto dominante de uma chave de leitura proposta pelos diretores e ideólogos desses documentários. A estética da propaganda, segundo a definição de Furhammar e Isaksson, acredita “que através da manipulação da imagem cinematográfica da realidade é possível também se manipular os conceitos do espectador sobre a realidade – isto é, os conceitos sobre os quais fundamenta suas atitudes e ações” (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976:145). Dessa forma, o documentário não precisa necessariamente ser uma obra desonesta para apresentar uma realidade que seja coerente com o ponto de vista do realizador. Bastam uma seleção de imagens e uma “meia verdade” para criar as bases da ilusão da realidade da propaganda.

Na verdade pode-se dizer que os filmes de propaganda são em si mesmos figuras de retórica. Desde que o objetivo do gênero é criar determinadas generalizações a partir dos incidentes isolados exibidos, os acontecimentos e os personagens principais sempre representam mais do que apenas a si mesmos. Invariavelmente representam conceitos mais amplos – uma coletividade, um movimento, uma ideologia, uma nação, um inimigo. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976:157)

Assim, pode-se levantar hipóteses de qual a representação, ou a Rede Representacional, que o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais criou para ser ancorado na sociedade de forma crítica sobre a administração pública dos meios de transporte, de João Goulart. Uma administração representada como antiquada, mal planejada, dispendiosa. Logo, os filmes analisados dentro da perspectiva da História Social permite pensar de forma dialética: como os documentários do IPÊS produzem representações na sociedade brasileira, assim, como esta mesma sociedade é o combustível para o surgimento de novas representações.

Bibliografia

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

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papiros, 1997.

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

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.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus. 2010.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012.

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