



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História

“O BRASIL PRECISA DE VOCÊ”:
O DISCURSO ANTICOMUNISTA NA CINEMATOGRAFIA DO IPÊS (1961-1962)

Kairon Wesley Rodrigues Macedo

Brasília
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Ciências Humanas

Departamento de História

“O BRASIL PRECISA DE VOCÊ”:
O DISCURSO ANTICOMUNISTA NA CINEMATOGRAFIA DO IPÊS (1961-1962)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de licenciado em História.
Orientador: Prof. Dr. Mateus Gamba Torres

Brasília
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Ciências Humanas

Departamento de História

“O BRASIL PRECISA DE VOCÊ”:
O DISCURSO ANTICOMUNISTA NA CINEMATOGRAFIA DO IPÊS (1961-1962)

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Mateus Gamba Torres (Orientador)

Instituto de Ciências Humanas – Departamento de História – Universidade de Brasília

Profa. Dra. Camilla Cristina Silva

Uniprojeção

Prof. Dr. Rafael Nascimento Gomes

Professor da Rede Particular de Ensino DF

Brasília

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus e as entidades que caminham comigo e me protegem por essa caminhada da vida, em especial a minha cuidadora Maria Mulambo das 7 encruzilhadas.

A minha família, que me fornece apoio e me ensina tanto sobre a vida, cada um de sua forma específica e pessoal: Minha mãe que cada vez mais me fornece as fundações para que eu possa me erguer; Meu pai, que sempre me incentivou a seguir em frente e não deixar assuntos inacabados para trás; Minha madrasta, que me ensinou o valor de reavaliar, mudar de opinião e evoluir; Meu irmão Keven, que me ensinou o valor de se viver plenamente os mundos e aprendizados que a imaginação podem criar; Minha irmã Kássia, que me ensinou a ser honesto com meus sentimentos e me abrir aos outros; Meu irmão Jonathas, que me ensina a aceitar mais o caos vive dentro de mim; Minha irmã Victória, que me ensina a ver o impacto que eu tenho sobre a vida das pessoas; meu primo Luan, que me ensinou o valor de resolver as diferenças para nos entendermos melhor e ao meu cunhado Igor que me emprestou Eragon. Agradeço também a Tia Neide e Lúcia, por todo seu carinho, afeto e conforto.

A todos os amigos e amigas que me permitiram não ser passageiro na vida deles e me apoiaram ao longo dos anos, ouviram as besteiras que eu falo e me ensinaram que família não vem só do sangue (cito vocês pelas associações em grupo, mas não em ordem de importância viu): Iury, Neliana, Octávio, Amanda V. Amanda, Daniel, Isabela Marinho Giovannini, Lisa, Mateus, Larissa, Lui, Aline, Ana Maria, Eduardo, Rocca, Clara, João Antônio, Gabi, João Gabriel, Humberto e Camilla Alves Reis, onde quer que você esteja.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Mateus Gamba Torres, que me fez acreditar que eu era capaz de fazer essa monografia mesmo eu chorando para fazer um artigo e foi paciente e amigo no momento da escrita deste trabalho.

E por fim, agradeço à Universidade de Brasília e à História, que apesar das dificuldades que tivemos em nos entender, me transformaram de maneiras que eu não imaginava serem possíveis antes de as conhecer.

*Quando vocês acham que as pessoas morrem?
Quando elas levam um tiro de pistola bem no coração? Não.
Quando são vencidas por uma doença incurável? Não!
Quando bebem uma sopa de cogumelo venenoso? Não!
Elas morrem... quando são esquecidas.*

*Eiichiro Oda
One Piece (1997)*

RESUMO

Este trabalho é dedicado a análise da influência do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS) na construção do imaginário anticomunista no Brasil no contexto da Guerra Fria, com destaque a série de documentários autorais da instituição, intitulada “*O Brasil precisa de você*”. Através da análise cinematográfica da seleção de três curtas: *O Brasil precisa de você*, *O que é o IPÊS?* e *Depende de mim*, somado ao entendimento do contexto de criação do IPÊS e suas estratégias de manipulação de opinião e guerra ideológica contra a esquerda brasileira, buscamos compreender as representações dadas ao comunismo no Brasil, assim como as estratégias de defesa contra essa ameaça que se espalhava pelo país. Ademais observou-se as estratégias de ataque ao governo do presidente João Goulart, categorizado como demagogo e diretamente associado à ameaça comunista.

PALAVRAS-CHAVE: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, IPÊS, História, Cinema, Anticomunismo.

ABSTRACT

This research is dedicated to analyzing the influence of the Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS) in constructing of the anti-communist imaginary in Brazil in the context of the Cold War, focusing on the institute's series of documentaries titled "O Brasil precisa de você". Through a cinematographic analysis of three selected short films: "O Brasil precisa de você," "O que é o IPÊS?", and "Depende de mim", combined with an understanding of the context of IPÊS's establishment and its strategies of opinion manipulation and ideological warfare against the Brazilian left, the goal is to comprehend the representations of communism in Brazil and the defense strategies against this perceived threat spreading throughout the country. Furthermore, the research examines the attack strategies directed at the government of President João Goulart, categorized as a demagogue and directly associated with the communist threat.

KEYWORDS: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, IPÊS, History, Cinema, Anticommunism.

LISTA DE SIGLAS

ADEP	Ação Democrática Parlamentar
CD	Comitê Diretor
CE	Comitê Executivo
CO	Conselho Orientador
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
ESG	Escola Superior de Guerra
GAP	Grupo de Assessoria Parlamentar
GE	Grupos de Estudo
GED	Grupo de Estudos e Doutrina
GI	Grupo de Integração
GLC	Grupo de Levantamento de Conjuntura
GOP	Grupo de Opinião Pública
GPE	Grupo de Publicações/Editorial
GTA	Grupo de Trabalho e Ação
IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IPÊS	Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo I – O IPÊS	14
1.1 O surgimento do IPÊS	15
1.2 Os galhos do IPÊS	19
1.3 Os filmes do IPÊS	22
Capítulo II – A propaganda do IPÊS	26
2.1 A análise historiográfica no meio audiovisual	29
2.2 A série “ <i>O Brasil precisa de você</i> ”	32
a) <i>O Brasil precisa de você</i>	32
b) <i>O que é o IPÊS?</i>	36
c) <i>Depende de mim</i>	39
Considerações finais	43
Referências Bibliográficas	46

Introdução

A História como ciência passou por diversas renovações ao longo de sua construção, adaptando-se às mudanças e atualizando-se para abarcar as novas áreas de interesse de seus profissionais. Impulsionada pela Escola dos Annales (1929), os historiadores aos poucos distanciaram-se dessa atenção voltada para documentos oficiais e uma história marcada por grandes figuras políticas, religiosas e militares e aproximaram-se das ciências humanas, estabelecendo uma pesquisa de caráter interdisciplinar¹, criando assim, novas tendências historiográficas e encontrando diferentes formas de se analisar um mesmo objeto de estudo.

Entretanto, o historiador Eduardo França Paiva (2002) afirma que este contato entre disciplinas não se deu por meio da simples adoção de modelos teóricos “mais capacitados” das outras ciências humanas, visto que são bases teóricas não concebidas por historiadores e portanto, não completamente adequadas para uma pesquisa historiográfica. Essa integração ocorreu pela criação de novos modelos pela adequação entre as diferentes teorias científicas, ou seja, como aponta o historiador: “...temos desenvolvido nossos próprios métodos e conceitos a partir dessas experiências de troca e de complementaridade e já nos libertamos da camisa de força imposta por uma História dogmática, paradigmática e essencialmente teórica...”²

Dentro deste contexto de integração de áreas e ajustes, o historiador se deparou também com o advento de novos meios de comunicação e representação da realidade, ao exemplo das fontes audiovisuais (cinema, televisão e afins) e musicais, que ampliaram a quantidade e variedade de fontes disponíveis à análise, criando a necessidade da elaboração de novas formas de investigação adaptadas às suas devidas particularidades.

Ainda que inicialmente as fontes audiovisuais tenham sido vistas como complementares à fonte escrita, relegadas a uma posição na qual as imagens e sons eram utilizadas apenas para ilustração e quando debatidas, serviam apenas para reafirmar conclusões que os autores já haviam obtido através de outros meios³. Atualmente compartilha-se da visão que “...o cinema dispõe de certo número de modos de expressão que não são uma simples transcrição da escrita literária, mas que têm, sim, sua especificidade...”⁴ e, portanto, é necessário analisar tais fontes levando em consideração as singularidades do

¹ CECATTO, Adriano; MAGALHÃES JUNIOR, Antonio Germano. **A iconografia e o ensino de história: potencialidades e possibilidades**. 2011, p. 3.

² PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 11.

³ NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. (in): PINSKY, Carla Bassanezi.(org). Fontes Históricas. 2.ed.- São Paulo.Editora Contexto, 2008, p. 238.

⁴ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 16.

objeto de pesquisa em questão, com o uso de uma metodologia específica aplicada às suas características.

Assim, o historiador Marcos Napolitano (2008) aponta que certos cuidados devem ser tomados ao se trabalhar com fontes audiovisuais, que descreve como:

“portadoras de uma tensão entre evidência e representação (...) sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer, a fonte é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação de muitas variáveis.⁵

Ou seja, para que se possa compreender os objetivos e capacidades da fonte audiovisual, deve-se ter a noção de que esta é apenas um fragmento da realidade histórica e não uma reprodução total de um evento e que, por consequência, vem carregada daquilo que seu criador decidiu imbuir nela. É necessário então observar o que é entregue de forma direta, indireta e aquilo que é silenciado dentro da narrativa construída dentro da obra.

Com essas questões em mente, essa pesquisa busca utilizar-se da análise audiovisual para contribuir com o entendimento da participação do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS) na construção e divulgação de propaganda anticomunista e o seu papel na elaboração da legitimidade do golpe de 1964, que iniciou a ditadura civil-militar, a qual perdurou de 1 de abril de 1964 até 15 de março de 1985.

Fundado em 1961, o IPÊS agiu em conjunto com o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) no que é entendido como o complexo IPÊS/IBAD, sendo este o principal porta-voz dos interesses de parte da elite brasileira, com objetivo de depor o governo reformista e nacional desenvolvimentista de João Goulart, conhecido popularmente como Jango.⁶

A cientista social e historiadora Bruna Pastore (2016) marca o nascimento do IPÊS e sua rápida união com o IBAD para a formação do vindouro complexo IPÊS/IBAD como consequência da renúncia do então presidente Jânio Quadros, que devido seu caráter moralista, cristão e anticomunista, agradava as elites empresariais. Neste sentido, Marcelo Botelho (2013) aponta para uma interconexão entre a moral, o cristianismo e o anticomunismo de Jânio, destacando que a moral teve grande papel no imaginário anticomunista, já que os comunistas ao defenderem questões como aborto, amor livre e maior destaque à mulheres nos meios sociais, ameaçavam diretamente uma das bases da moralidade

⁵ NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. Op. cit. p. 240.

⁶ PASTORE, Bruna. **Complexo IPÊS/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?**. Revista Aurora, v. 5, n. 2, p. 57-80, 2012, pp. 58.

cristã: a família⁷. Dessa forma, o ex-presidente ao defender a moral brasileira, intrinsecamente baseada nos ideais cristãos, passou a enfrentar diretamente o ideário comunista.

Após a renúncia de Jânio, assume então o vice-presidente Jango, conhecido como herdeiro político de Getúlio Vargas e governante de caráter político da esquerda, ao mesmo tempo em que nasce o IPÊS como uma forma de “reação da elite orgânica ao que eles consideravam como o crescimento da esquerda no cenário político”⁸, uma vez que o cargo de maior poder político do Brasil era então ocupado por uma possível ameaça aos valores do empresariado representante da direita.

René Armand Dreifuss (1981) aponta que o IPÊS desenvolveu uma vida política dupla desde o momento de sua fundação, com um lado público, sendo a incorporação do nome de Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, um organismo voltado para o desenvolvimento de pesquisas e estudos, uma organização educacional que realizava doações para o combate ao analfabetismo e era:

orientado por dirigentes de empresas e profissionais liberais que participam com convicção democrática, como patriotas e não como representantes de alguma classe ou de interesses privados. Eles se reúnem para analisar a situação e contribuir para a solução dos problemas sociais que surgem constantemente na vida brasileira (...) com a colaboração de professores universitários, técnicos e peritos, que, (...), estejam dispostos a trabalhar no estudo e na equação dos problemas nacionais’ (...) ‘promover a educação cultural, moral e cívica dos indivíduos’, ‘desenvolver e coordenar estudos e atividades de caráter social’ e, ‘por meio de pesquisa objetiva e discussão livre, tirar conclusões e fazer recomendações que irão contribuir para o progresso econômico, o bem estar social e fortificar o regime democrático do Brasil’⁹

Já o lado oculto do IPÊS atuava em campanhas políticas, ideológicas e militares, em um esquema de recrutamento de pessoas de confiança dentre os já membros, para a condução de uma extensa estratégia de manipulação de opinião e guerra psicológica contra militantes de esquerda e progressistas, incluindo o presidente João Goulart, senadores e deputados, estes todos classificados como comunistas por aqueles que comandavam o Instituto. Assim, como Pastore (2016) destaca, ainda que não fossem adeptos das ideias ou seguissem os ensinamentos de tal orientação política, uma vez que:

Sobre o controle de qualquer atividade que pudesse ser de esquerda, é interessante lembrar que o anticomunismo era uma característica marcante desses movimentos

⁷ BOTELHO, Marcelo De Azevedo. **Entre A Doutrina Da Igreja E O Anticomunismo. Os decretos moralistas de Jânio Quadros em 1961**, 2013, pp. 75-78.

⁸ PASTORE, Bruna. **Complexo IPÊS/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?** Op. cit. pp. 58-59.

⁹ IPÊS, 1962 apud DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 1981, pp. 163-164.

de direita, pois as elites viam nas esquerdas uma ameaça real ao controle do poder que elas detinham.¹⁰

É importante ressaltar que, no período do episódio que acarretou na fundação do IPÊS e também durante sua atuação na sociedade, décadas de 60 e 70 do século XX, o mundo passava por intenso período de polarização política e ideológica, onde o comunismo e o capitalismo, incorporados nas figuras da União Soviética (URSS) e Estados Unidos (EUA) respectivamente, disputavam espaço e controle sobre o globo, na busca por se estabelecer como modelo dominante entre as nações, período este que ficou conhecido como Guerra Fria, que durou entre 1947 e 1989.¹¹

É dentro deste contexto que ocorre uma expansão do anticomunismo pelo mundo, pois como aponta Rodrigo Patto Sá Motta (2002):

O comunismo despertou paixões intensas e opostas: de um lado, o dos defensores, encaravam-no como revolução libertadora e humanitária, que abriria acesso ao progresso econômico e social; de outro ponto de vista, o dos detratores, viam-no como uma desgraça total, a destruição da boa sociedade e a emergência do caos social e do terror político.¹²

Neste momento, Motta (2002) aduz que o Brasil adentra no que seria sua segunda grande onda de anticomunismo, ou seja, o segundo momento onde o combate ao comunismo se torna mais proeminente de 1961 a 1964, sendo o primeiro entre 1935 e 1937¹³, mas que não será o enfoque principal desta pesquisa, agindo de forma secundária para comparação e facilitação da contextualização do segundo pico anticomunista. Há de se observar também, que esta segunda onda se inicia no mesmo período da fundação do IPÊS.

Para um melhor entendimento do funcionamento do IPÊS é necessário nos debruçarmos sobre o conceito de anticomunismo e como ele se constrói dentro deste instituto. Motta (2002) caracteriza o anticomunismo como uma comunhão de forças e projetos com espectros políticos, sociais e culturais diferenciados, mas que se unem em prol do combate do inimigo em comum. Desta forma, uma vez que o fator da união anticomunista é uma ameaça a estes grupos diversos, é natural que essa convergência só aconteça em momentos de crise, onde tais grupos percebem e temem que o comunismo se mostre forte o suficiente para ameaçar o *status quo* de seus poderes.¹⁴

¹⁰ PASTORE, Bruna. **Complexo IPES/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?** Op. cit. p. 62.

¹¹ FIGLINO, Beatriz. **Guerra Fria: Um período, três olhares.** Inter-Relações FASM 42 (2016).

¹² MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 5.

¹³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴ *Ibidem*, p. 4

A partir disso, o autor separa o anticomunismo em dois elementos diferentes: representações e ações, onde um é a forma como o comunismo é entendido e retratado pelos anticomunistas e o outro, as maneiras que os grupos se organizam para combater a ameaça revolucionária. Ou seja, deve-se analisar:

(...) o anticomunismo tanto no aspecto de constituição de representações - principalmente ideário, imaginário e iconografia -, quanto no das ações - estruturação de movimentos e organizações anticomunistas, perseguição aos comunistas e manipulação oportunista do anticomunismo.

Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é analisar o anticomunismo disseminado pelo Instituto, atentando-se para as duas partes do entendimento do anticomunismo, isto é, a construção da imagem dos comunistas, perceptível através da análise das propagandas produzidas pelo instituto e como o complexo IPÊS/IBAD organizava sua militância e combate, explorando suas estratégias de manipulação de opinião e guerra psicológica, assim como a influência desta campanha anti revolucionária na instalação da ditadura civil-militar brasileira.

Com este objetivo, serão consideradas como fontes principais três obras, parte de uma série de 15 documentários produzidos entre 1962 e 1963 pelo IPÊS, intituladas *O Brasil Precisa de Você*¹⁵, *O que é o IPÊS?*¹⁶ e *Depende de mim*¹⁷, com a finalidade de analisar as intenções e o impacto dos discursos explorados dentro de cada película, utilizando as obras “Fontes audiovisuais: a história depois do papel” do historiador Marcos Napolitano (2008) e “História e Audiovisual”, do historiador Rafael Rosa Hagemeyer (2012) como guias para a análise historiográfica.

Para trabalhar o surgimento, estrutura, políticas e pretensões do IPÊS temos “1964: A conquista do Estado - Ação política, poder e golpe de classe”, do cientista político René Armand Dreifuss (1981) e “Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe” da jornalista Denise Assis (2000). Em conjunto temos os trabalhos acadêmicos de Reinaldo Cadernuto Filho, intitulado “Discurso de Intervenção: o cinema de propaganda ideológica para CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964” (2008), ao lado da obra “O Discurso Golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês (1962/1963)” de Marcos Corrêa (2005).

¹⁵ *O Brasil precisa de você*. Autor desconhecido. Produtora desconhecida. Narração: Cid Moreira. Brasil, p/b, não-ficção, 09m08s, 1962-1963.

¹⁶ *O que é o IPÊS?*. Autor desconhecido (possivelmente Jean Manzon). Produtora desconhecida. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m37s, 1962-1963

¹⁷ *Depende de Mim*. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 8m33s, 1962.

Nesse contexto, este trabalho está dividido em dois capítulos, onde o primeiro será dedicado à contextualização histórica do período de nascimento do IPÊS, a construção do complexo IPÊS/IBAD e suas diversas frentes de combate ao comunismo, passando por sua organização interna e seus braços de influência externa, assim como suas estratégias de propaganda adaptadas aos diversos setores da sociedade e suas ramificações políticas e econômicas que se estendem das interações com outras empresas até intervenções dentro do Congresso Nacional.

O segundo capítulo será dedicado ao tema central deste estudo, a investigação da imagética anticomunista dentro das obras *O Brasil Precisa de Você, O que é o IPÊS?* e *Depende de mim*, que tinham por objetivo levar as ideias do IPÊS para o grande público, servindo como forma de aumentar o apoio e aceitação das medidas anti revolucionárias que se faziam mais presentes no período em questão e que culminaram no golpe civil-militar dado em 1964, que tinha como um dos principais pretextos deter o perigo comunista que ameaçava a sociedade brasileira e seus “bons valores” familiares, religiosos e políticos.

Destaca-se que a escolha destes três documentários se deu graças ao maior enfoque dado ao anticomunismo nesses filmes específicos, visto que, ainda que os filmes do IPÊS abordassem temas como ameaça dos países comunistas, a incapacidade do governo de João Goulart, o subdesenvolvimento brasileiro, crises econômicas e sociais, os filmes tratam de formas e âmbitos diferentes dos problemas da ameaça comunista no Brasil e, os três filmes selecionados são os que facilitam o entendimento e o desenvolvimento deste trabalho.

Capítulo I – O IPÊS

Sendo uma organização que “reuniu as mais diversas associações de classe, sindicatos comerciais e industriais, grupos de pressão, escritórios de consultoria e anéis tecnoburocráticos, ativistas militares e facções políticas de centro-direita”¹⁸, o IPÊS buscava estender seu ideário político em todos os fronts possíveis. É dentro deste entendimento de dominar os meios de propaganda que nasce a ideia da produção dos documentários, pois como aponta o cientista social Reinaldo Cadernuto Filho (2008):

Nessa chave, a atividade cinematográfica era essencialmente reconhecida como um instrumento político, uma forma de difundir um conteúdo ideológico. Considerado um dos meios mais eficientes para transmitir uma mensagem, o cinema foi supervalorizado pelo Ipês como arma de propaganda: um filme, principalmente aquele com características informativas, didáticas e de fácil compreensão para espectadores os mais variados, tinha condições de atingir amplamente a sociedade, convencendo-a de que os ipesianos representavam uma elite a serviço do bem-estar coletivo da nação.¹⁹

Dessa forma, os documentários se tornaram um dos principais meios para a difusão de ideais e pensamentos do IPÊS, que passou a produzir seus próprios filmes, pensados minuciosamente para expor os princípios da organização para as diferentes classes de forma didática e efetiva, convencendo-as que o caminho do IPÊS era o caminho a se seguir por todos aqueles que buscavam a melhora do país.

Os documentários trazem então mensagens ao povo, com constantes chamados à ação, críticas ao governo pelo seu desleixo, tratavam sobre o terror frente ao comunismo que ameaçava o futuro do país e faziam clamores por união, a única maneira de impedir a ameaça vermelha que cada vez mais se fazia presente no Brasil, como podemos observar em um fragmento da película *O que é o IPÊS*, um dos quinze documentários produzidos pelo órgão e um dos objetos de análise deste trabalho, com grifo da jornalista Denise Assis (2000) :

"A história do século XX seria outra se as elites dirigentes da Rússia tivessem se preocupado com a não existência de uma classe média capaz de equilibrar a balança social. Hitler não teria dominado a Alemanha e a conduzido através de crime sem par na história, como a terrível matança dos judeus, e à destruição total de uma guerra insensata, se as elites dirigentes alemãs tivessem compreendido a necessidade de tudo fazer para impedir o choque aberto e violento entre a direita e a esquerda antes que fossem colocados

¹⁸ DREIFUSS, René Armand. 1964: **A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit., p. 179

¹⁹ CADERNUTO FILHO, Reinaldo. **Discurso de Intervenção: o cinema de propaganda ideológica para CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. Dissertação de Mestrado: Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008, p. 8.

diante da terrível opção: nazismo ou comunismo. E nós, para onde estamos indo? O governo está indeciso".²⁰

Ainda que a análise de uma fonte audiovisual não deva ser separada de seus outros componentes de construção (imagens e sons que são passadas durante o discurso, por exemplo), esse pequeno fragmento transcrito é capaz de incorporar as diretrizes do IPÊS, que serão melhor estudadas ao decorrer deste trabalho.

Inicialmente, observa-se que o locutor chama a responsabilidade para as elites na tarefa de conduzir o país por um caminho central, livre dos estereótipos de direita e esquerda, visto que foi a passividade das elites que levou a Rússia e a Alemanha aos horrores do comunismo e do nazismo, aqui apresentados como regimes equivalentes. Em seguida, enquanto pergunta ao telespectador: “*E nós para onde estamos indo?*”, em uma tentativa de incitar aquele que assiste a pensar seu espaço e trabalho na gestão do país, para que o mesmo não siga o mesmo caminho dos dois países europeus.

Por último, o fragmento é fechado com uma crítica direta ao poder vigente: “*O governo está indeciso*”, que é, como foi mostrado anteriormente pelo narrador, a pior atitude possível, visto que é a indecisão e a inércia que leva à “*terrível opção: nazismo ou comunismo.*” Dessa forma, a quem cabe a tarefa de impedir que o Brasil siga pelo mesmo rumo, se não ao espectador?

Este pequeno olhar sobre o curta do IPÊS serve como uma introdução às diretrizes do Instituto e uma abertura às ideias a serem discorridas neste capítulo, onde iremos tratar da organização.

1.1 – Surgimento do IPÊS

É possível observar que o planejamento dedicado a construção do IPÊS abarcava todos os âmbitos de sua composição, como aponta Assis (2000) ao tratar sobre a idealização do nome do Instituto, especificamente selecionado para representar os ideais nacionalistas dos membros do IPÊS e para passar a sensação de força, tanto pela sonoridade da palavra quanto pela firmeza da árvore em si:

O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipês) tomou como sigla o nome da árvore originária das matas da Bahia e do Espírito Santo, primeiro, porque, sem acento, Ipês 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, criada com o propósito de desestabilizar o governo João Goulart, o qual acusavam de estar prestes a implantar o comunismo no Brasil. Outra

²⁰ O que é o IPÊS?, 1962-1963, apud ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000, p. 26

razão, essa carregada de simbolismo, por ser o ipê uma árvore resistente e que para florir perde as folhas. Na teoria, era o que pretendiam: derrubar o poder para fazer florir uma ‘nova’ sociedade à imagem e semelhança dos seus idealizadores. Burguesa e, acima de tudo, voltada para a defesa do capital”.²¹

Dessa forma, o IPÊS foi fundado em agosto de 1961, pelo que Dreifuss (1981) caracteriza como a “elite orgânica da classe empresarial”, um grupo de elite dentro do empresariado, que para garantir a devida proteção de seus interesses, se organizou por fora dos canais políticos tradicionais e se tornou:

uma força social, cônica de que seus ‘próprios interesses corporativos, no seu presente e futuro desenvolvimento, transcendem os limites corporativos da classe puramente econômica e podem e devem se tornar interesses de outros grupos subordinados.²²

Devido ao temor criado com a chegada do comunismo à América Latina, através da revolução cubana em 1959 que estabeleceu a primeira nação comunista em solo americano²³, o IPÊS é criado com base nos princípios da Encíclica *Mater et Magistra*, do Papa João XXIII, que tratava da questão social à luz da Doutrina Cristã, e da Ata da Aliança pelo Progresso. O programa Aliança pelo Progresso (1961) foi fundado pelo presidente John F. Kennedy e tinha como promessa principal ajudar econômica e socialmente os países da América Latina, visando à contenção comunista e a expansão do poder imperialista dos EUA, por meio de constante pressão sobre os governos latino-americanos para adotarem uma postura contrária à intervenção do Estado na economia.²⁴

Dentro deste contexto, o historiador Ianko Bett (2010) aponta que o Papa João XXIII possuía um caráter voltado ao progressismo, tendo o lançamento da *Mater et Magistra* causado uma divisão dentro do meio católico, onde uns a interpretavam como um encorajamento à interação entre a Igreja Católica e o comunismo, enquanto os religiosos conservadores alegavam haver uma má interpretação para a mensagem do pontífice, defendendo que o comunismo e o catolicismo eram necessariamente opostos e portanto, nem a Igreja, nem Sua Santidade apoiaria o regime comunista:

Buscando demonstrar os embates opinativos que cercavam, num primeiro plano, exclusivamente a interpretação da *Mater et Magistra*, pode-se inferir um cenário em que, de um lado estariam católicos, hierarquizados ou não, preocupados com a inclinação "esquerdizante" da Encíclica, e, por conseguinte, a contribuição desta em promover a infiltração comunista no país. Do outro lado, estariam grupos, sujeitos,

²¹ ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Op. cit. p. 13.

²² DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 1981, pp. 161.

²³ ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Op. cit. p. 21.

²⁴ VILLELA, Lucas Braga Rangel. **Os 15 Ramos do IPÊS: uma análise da produção cinematográfica do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais**. In: I Seminário Internacional História do Tempo Presente. 2014, p. 1725.

como o próprio governador Brizola, que conclamavam o documento justamente por este oferecer novos princípios de luta às populações, especialmente dos países subdesenvolvidos²⁵

Dessa forma, a carta de doutrina papal foi interpretada de diferentes formas pelas figuras de diferentes espectros políticos que se debruçaram sobre seu conteúdo, o que justifica sua utilização tanto por figuras da esquerda quanto da direita, como foi o caso do IPÊS.

Dito isto, Pastore (2016) frisa que a união entre as forças que compunham o IPÊS, só foi possível perante o que foi interpretado como a ameaça comunista que se espalhava pelo Brasil, que era evidenciado pelo aumento da esquerda no cenário político, aliado a convergência de seus interesses econômicos e a vontade de adequar o Estado as suas necessidades²⁶. Tal afirmação dialoga diretamente com Motta (2002) sobre fatores de definição dos anticomunistas, onde o autor afirma que a união perante o inimigo em comum somente é necessária em momentos de instabilidade, sendo esse o motor de sua aliança.²⁷

Assim, o IPÊS foi uma parceria entre as elites tecnocratas, os militares e parte da classe média, onde os mesmos “defendiam o Estado mínimo e a liberdade de mercado, afirmando que o Estado somente deveria intervir na economia para garantir a sua autonomia ou quando solicitado”²⁸, ou seja, um Estado que garantisse a não monopolização de poder, através do incentivo à livre concorrência entre as empresas privadas, que agiria apenas para garantir que a economia não estivesse centralizada nas mãos do próprio governo estatal.

Com seu lançamento oficial em 29 de novembro de 1961, o IPÊS foi rapidamente aclamado por grandes representantes da imprensa nacional, ao exemplo do *Jornal do Brasil*, *O Globo*, o *Correio da Manhã* e a *Última Hora*, assim como teve a aprovação de figuras políticas, intelectuais e eclesiásticas, ao exemplo do Arcebispo do Rio de Janeiro Dom Jayme de Barros Câmara. Esse apoio de grandes figuras permitiu ao IPÊS, em um curto período de tempo estender a sua influência pelo Brasil, que inicialmente era centrada nas capitais dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, mas rapidamente se expandiu para Porto Alegre, Santos, Belo Horizonte, Curitiba, Manaus e outros centros menores.²⁹

Como consequência dessa expansão o IPÊS, em conluio com o IBAD, aos poucos se torna a maior e mais poderosa organização civil do Brasil do período, com influência nacional

²⁵ BETT, Ianko. **A (re) invenção do comunismo: discurso anticomunista católico nas grandes imprensas brasileira e argentina no contexto dos golpes militares de 1964 e 1966**, 2010, p. 130.

²⁶ PASTORE, Bruna. **Complexo IPES/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?** Op. cit. p. 59.

²⁷ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964**. Op. cit. p. 5-6

²⁸ PASTORE, Bruna. **Complexo IPES/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?** Op. cit. p. 63.

²⁹ DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 63.

e internacional, dando início a uma das mais sofisticadas campanhas de controle político, ideológico e militar, inicialmente voltada para:

despojar as classes empresariais de quaisquer demandas particularistas ou preconceitos populistas. Durante o período inicial do IPES, a elite orgânica disseminou entre as diferentes frações das classes dominantes a necessidade de se movimentar em torno da formação do espírito burguês de classe, embora cônica de que o IPES estivesse apenas ‘preparando para estudos, não para ação.’³⁰

Posteriormente, Dreifuss (1981) aponta que o complexo IPÊS/IBAD passou a viver uma vida dupla, onde publicamente se mostrava “uma sociedade civil sem fins lucrativos, de caráter filantrópico e intuito educacional, e tendo por finalidade a educação cultural, moral e cívica dos indivíduos”³¹, que visava contribuir para ao desenvolvimento científico, social e cívico do país, mas que na ilicitude passou a montar operações clandestinas com a finalidade de adentrar, e se necessário, conter os movimentos estudantis e operários, desmobilizar os movimentos camponeses, ao mesmo tempo em que visava estabelecer sua presença política no Congresso, unindo as facções de centro-direita contra o governo vigente e os partidos de esquerda e consolidar seu controle sobre a mídia audiovisual e da imprensa brasileira.³²

Dentro dessa relação, entende-se que o IPÊS e o IBAD eram as duas faces de uma mesma moeda, onde “o IBAD agia como uma unidade tática e o IPES operava como centro estratégico”³³, ou seja, o IPÊS era o responsável pelo caráter público do conglomerado, atuando dentro dos meios comuns, através de palestras, publicações de livros, panfletos, jornais, rádio e televisão, enquanto o IBAD era o órgão encarregado das tarefas de cunho ilegal, agindo em conjunto com outras organizações subsidiárias e paralelas na aplicação da guerra psicológica e profunda manipulação de opinião. Dreifuss (1981) destaca que, graças ao caráter público do IPÊS, era o IBAD e os outros órgãos paralelos que eram negativamente responsabilizados pelas operações secretas, com o intuito de manter a imagem do IPÊS preservada como uma entidade de confiança³⁴.

Concomitantemente, o IBAD atuava como o centro monetário do complexo IPÊS/IBAD, angariando as contribuições clandestinas que não poderiam aparecer nos caixas do IPÊS, recebendo doações de empresas privadas nacionais e internacionais que seriam destinadas às compras de voto no Congresso Nacional ou servindo como “meio da CIA

³⁰ DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 168.

³¹ Ata de fundação. 15 de dezembro de 1961. 4º Registro de Títulos e Documentos. Cartório Sebastião Medeiros. Arquivo Nacional. Fundo IPÊS.

³² DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 164

³³ Ibidem, p. 164.

³⁴ Ibidem, p. 164.

canalizar dinheiro para as campanhas políticas locais (...) uma absoluta violação da lei brasileira”³⁵, garantindo a manutenção da boa imagem do IPÊS enquanto assegurava a capacidade de compra de aliados e de realização de atividades ilícitas.

1.2 – Os galhos do IPÊS

Para realizar seus objetivos, o IPÊS contou com uma extensa rede de contatos e uma minuciosa organização de sua estrutura interna e externa, em um sistema que visava a não concentração de poder nas mãos de um grupo específico, o que gerou uma divisão em três órgãos principais que dirigiam o instituto: o Comitê Diretor (CD), Conselho Orientador (CO), e Comitê Executivo (CE), com bases em diferentes centros regionais, sendo o Comitê Diretor a instância suprema dentro do IPÊS. É importante destacar que o Comitê Executivo possuía diferentes unidades de atividade, conhecidos como Grupos de Estudo (GE) e Grupos de Trabalho e Ação (GTA)³⁶, que eram os conglomerados responsáveis pelas campanhas de propagandas políticas e ações militares.

Dessa forma, o três órgãos principais funcionavam em um sistema de retroalimentação, com o CD sendo o responsável por nomear os membros do CE, ao passo em que os membros do CO nomeavam os representantes dos CDs locais, que geralmente também faziam parte dos Grupos de Estudo e Ação, que eram os subníveis do CE. Dreifuss (1981) salienta que em prol de garantir o equilíbrio e multifuncionalidade da cadeia de comando, a estrutura formal de autoridade era constituída por “proprietários, acionistas, presidentes e diretores dos interesses multinacionais, oficiais militares de prestígio, jornalistas acadêmicos e tecno-empresários”³⁷.

Deste modo, Pastore (2016) afirma que, em 1962 as estruturas e atividades do IPÊS já estavam definidas, com seus Grupos de Estudo e Ação atuando como os carros chefes para a aplicabilidade das estratégias e planos do Instituto, com cada grupo encarregado por uma diferente parte do trabalho político/ideológico, dos quais, a autora separa em cinco grupos, com a adição de um por Dreifuss (1981), como os principais braços de organização do IPÊS.

Entre os Grupos de Estudo e Trabalho e Ação mais importantes, o Grupo de Levantamento da Conjuntura (GLC), liderado pelo general Golbery de Couto e Silva, se

³⁵ DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 205-206.

³⁶ PASTORE, Bruna. **Complexo IPES/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?** Op. cit. p.60.

³⁷ DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 173.

sobressaia, sendo o responsável pela análise de “todos os acontecimentos políticos em todas as áreas e setores, avaliando, apurando e fazendo estimativas quanto a seu impacto político e esboçando mudanças táticas para acompanhar a evolução de qualquer situação e influenciar seu processo”³⁸, se tornando assim, um grupo vital para o funcionamento dos grupos adjacentes.

Um diferencial do GLC se dava no fato de este ser formado principalmente por pessoas que haviam frequentado a Escola Superior de Guerra (ESG), seja como professor ou aluno. Dessa forma, o GLC era majoritariamente formado por oficiais militares de alta patente em sua configuração, mas também contava com civis, pois como destaca Maria Helena Moreira Alves (1985) existem evidências de que civis frequentaram a ESG, tanto como professores quanto como alunos, na construção de um conjunto civil militar que visava a divulgação da Doutrina de Segurança Nacional em ambientes variados³⁹.

Graças a esse caráter de táticas militares, o GLC também se responsabilizava por mapear os militantes de esquerda e progressistas (categorizados sob o termo guarda chuva de comunistas), e distribuir contínuos dossiês sobre suas atividades, além de reunir materiais de mídia que pudessem ser utilizados em suas campanhas de propaganda e recrutar oficiais militares de alta importância para a causa do complexo IPÊS/IBAD. Para a manutenção desse trabalho:

o IPES se valia de uma amplamente distribuída rede de informação dentro das Forças Armadas, da administração pública, das classes empresariais, da elite política, das organizações estudantis, dos movimentos de camponeses, do clero, da mídia e dos grupos culturais. O GLC teria grampeado, só no Rio, cerca de três mil telefones.⁴⁰

Outro Grupo de Estudo e Ação era o Grupo de Assessoria Parlamentar (GAP), comandado pelo banqueiro Jorge Oscar de Mello Flores, que era o grupo responsável por estabelecer a influência do IPÊS dentro do Congresso Nacional, por meio de uma rede de parlamentares no Senado e na Câmara Legislativa. Sob o pretexto de fornecer assessoria interna, o GAP organizou e financiou a campanha de oposição ao então presidente João Goulart, encabeçada pela Ação Democrática Parlamentar (ADEP), que reunia a maior parte dos parlamentares conservadores. Dessa forma, o GAP tinha a função dupla de inserir no

³⁸ Ibidem, p. 186.

³⁹ ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição** apud PASTORE, Bruna. **Complexo IPES/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?** Op. cit. p. 62.

⁴⁰ DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 188.

Congresso os projetos defendidos pelo IPÊS e monitorar as propostas da oposição para elaborar contramedidas⁴¹.

A característica principal do GAP era seu caráter furtivo, onde era identificado apenas como “o escritório de Brasília” quando necessário, uma vez que o IPÊS mantinha “um silêncio tático e uma apagada imagem”⁴², enquanto o IBAD, juntamente com a ADEP, ficava encarregado de assumir a culpa pelas “atividades de repressão, lobbying, petições e (...) cooptação de indivíduos, grupos e figuras do governo”⁴³. Esse grupo é a perfeita representação de como o complexo IPÊS/IBAD atuava em sua guerra bilateral, onde o IPÊS era o órgão de respeito, dedicado a realizar pesquisas e estudos para melhorar o país, se abstendo deste caráter de órgão manipulador da sociedade brasileira, enquanto o IBAD assumia o trabalho oculto de garantir que os planos do complexo se cumprissem por qualquer meio necessário, estendendo sua influência de forma furtiva pelas esferas de poder do Brasil.

Adicionalmente havia o Grupo de Opinião Pública (GOP), considerado um dos mais importantes dentro da estrutura do IPÊS, sendo chefiado por figuras como o próprio general Golbery e José Luiz Moreira de Souza (proprietário da Denisson Propagandas,), pois era responsável por expor as descobertas e pesquisas do IPÊS para o público, garantindo a devida doutrinação da população.

Por intermédio de cartas, telefonemas e telegramas, o GOP utilizava-se de táticas de guerra psicológica e ideológica para manipular a opinião pública a favor do IPÊS/IBAD, adequando seus discursos e propagandas “com os diferentes segmentos culturais, políticos e sociais da opinião pública, a saber, as classes médias, trabalhadores, militares, donas-de-casa e profissionais”⁴⁴

Vinculado ao GOP existia o Grupo de Publicações/Editorial (GPE), dirigido por membros especializados com os canais públicos, ao exemplo do romancista José Rubem Fonseca e a escritora Nélide Piñon. o GPE ficava encarregado pela manutenção dos canais públicos de propaganda do IPÊS, por meio da distribuição de “materiais que expressavam aversão a qualquer tendência aos movimentos de esquerda e divulgavam na imprensa em formato de artigos, em panfletos e até mesmo em livros”⁴⁵.

Realizando o trabalho de escrever, traduzir, reimprimir e publicar obras de cunho anti esquerda e em associação com os grandes jornais, livrarias e editoras, o GPE se tornou capaz

⁴¹ PASTORE, Bruna. **Complexo IPES/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?** Op. cit. p. 63.

⁴² DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe.** Op. cit. p. 190.

⁴³ Ibidem, p. 191.

⁴⁴ Ibidem, p. 193.

⁴⁵ PASTORE, Bruna. **Complexo IPES/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?** Op. cit. p. 63.

de supervisionar e efetivamente controlar as publicações realizadas no país, chegando até mesmo ao espaço audiovisual da televisão.⁴⁶

O último grupo citado por Pastore (2016) é o Grupo de Estudos e Doutrina (GED), que era o principal responsável por organizar as diretrizes motoras do IPÊS em todos os seus aspectos. Assim, o GED realizava estudos que serviam como o embasamento para os trabalhos e planos a longo prazo, manutenção da opinião pública, projetos de lei e emendas a serem apresentadas no Congresso, estabelecendo as bases para o trabalho dos outros grupos.

Dreifuss (1981) integra a lista de órgãos importantes com o Grupo de Integração (GI)⁴⁷, que seria o responsável pelo recrutamento de pessoas e empresas que possuíam potencial econômico para financiar a devida manutenção do combate anticomunista do IPÊS. Adjuntamente, o Grupo também era responsável por manter a anonimidade dos financiamentos, operando empresas e fundações de fachada para camuflar a origem de suas arrecadações, realizando seminários fantasmas, trabalhos de consultoria e afins como formas de lavagem de dinheiro.

O autor destaca também, que em congruência com as parcerias feitas pelo Instituto nas estruturas internas do Brasil, o IPÊS também contava com um extenso financiamento exterior provenientes de empresas que compartilhavam dos ideais sobre o iminente crescimento da atividade comunista em solo brasileiro. Dessa forma, o complexo IPÊS/IBAD recebeu grande assistência de grupos privados dos Estados Unidos e outros países europeus, onde “duzentas e noventa e sete corporações americanas deram apoio financeiro ao IPÊS. Cento e uma empresas de outras proveniências deram contribuição adicional”⁴⁸, em adicional à própria CIA americana, que também alimentou os fundos monetários do IBAD.

Tamanha era a extensão de capital estrangeiro no funcionamento do complexo IPÊS/IBAD, e sua conseqüente influência, que uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) foi realizada em 1963 para investigar o envolvimento das empresas nas eleições para o Congresso Nacional de 1962. Como resultado desta CPI, tanto o IBAD quanto a ADEP foram extintos pelo presidente João Goulart, mas nenhuma evidência foi encontrada contra o IPÊS, graças às suas estratégias de camuflagem de capital e o sacrifício de sua entidade-irmã, que serviu como bode expiatório para que IPÊS se mantivesse em atividade.

1.3 – Os filmes do IPÊS

⁴⁶ DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 196.

⁴⁷ Ibidem, p. 199.

⁴⁸ Ibidem, p. 206.

Através desta complexa organização e com apoio e financiamento tanto nacional quanto internacional que o IPÊS foi capaz de se dedicar ao trabalho do que Assis caracteriza como “propaganda agressiva”⁴⁹, desenvolvida em todo tipo de meio possível. Com seu status de organização confiável e que visava o bem do Brasil, o Instituto pôde levar sua propaganda de forma extensiva, em uma dedicada guerra psicológica que Dreifuss (1981) define como “bombardeio ideológico e político”⁵⁰ que se estendia por todo o Brasil, utilizando as diferentes mídias dos meios audiovisuais, rádio ou escrita.

Em relação à utilização de meio televisionado, Dreifuss (1981) aponta que, durante o período pré-eleições de 1962, o IPÊS produziu quinze programas que foram televisionados em três diferentes canais, que se tratavam de série de entrevistas com quinze figuras públicas de diferentes áreas, além de uma série de debates com especialistas, com o objetivo de fortalecer o poder dos centristas perante os constantes embates políticos entre esquerda e direita.⁵¹ Paralelamente, o IPÊS também patrocinava diversos outros programas políticos espalhados pelas regiões do Brasil.

Entretanto, em um país em que a televisão ainda não havia se popularizado, foi o rádio que se destacou em larga escala, devido à sua presença entre as classes mais pobres e por sua capacidade de atingir a população analfabeta, que não consumia material escrito. Robinson Rojas relata que, durante o período anterior às eleições o IPÊS/IBAD financiou mais de 300 programas durante o horário nobre das estações de rádio.⁵²

Em associação com a televisão e rádio, o IPÊS utilizava de diversos meios de propaganda escritos, onde o Grupo de Levantamento da Conjuntura “pesquisava um certo número de revistas nacionais e produzia mensalmente uma média de quinhentos artigos de uso prático para serem disseminados na imprensa nacional ou divulgados em forma de palestras, panfletos e outro material ‘dúbio’⁵³. Cartuns, charges, livretos e revistas também tinham uma importante função, miravam a parcela da população letrada mas com capacidade reduzida de leitura.

⁴⁹ ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Op. cit. p. 24.

⁵⁰ DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 244.

⁵¹ *Ibidem*, p. 246.

⁵² ROJAS, Robinson. *Estados Unidos en Brasil*. Santiago, Chile, Prensa Latinoamericana, 1965 apud DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 249.

⁵³ *Ibidem*, p. 189.

Outra importante forma de mídia utilizada pelo IPÊS foi o cinema, que funcionava como outro método de atingir um grande público, onde o Instituto produziu seus próprios filmes, em uma série de documentários dos quais três são o objeto principal desta pesquisa. Produzidos pelos Grupos de Opinião Pública e de Publicações/Editorial, os documentários tinham alto valor político, graças à sua capacidade de atingir das mais altas classes até a parte mais empobrecida da população.

Nesse sentido, o comunicólogo Marcos Corrêa (2005), aponta que inicialmente os filmes foram:

idealizados para serem apresentados nas sessões de cinema como “complemento cinematográfico” pautado pelo Decreto n. o 21.240 de quatro de abril de 1932, eles também foram usados para a instrução específica dos seus próprios quadros. Tendo então um duplo destino, esses filmes transitaram de escritórios bancários, passando por fábricas e salões de igrejas, até as salas de projeção dos mais importantes cinemas das capitais brasileiras.⁵⁴

Dessa forma, devido ao seu potencial e eficiência como meio de comunicação para o IPÊS, as películas produzidas passaram de um simples anúncio apresentado antes de um filme no cinema para um dos grandes semeadores das convicções do Instituto, sendo exibidos em todas as partes do Brasil. Villela (2014) aponta que para a devida disseminação dentro das salas de cinema, o IPÊS contava com parcerias com as redes de cinemas do país, incluindo a rede Severiano Ribeiro⁵⁵, a maior rede de cinemas do Brasil.

Simultaneamente, eram montados “cinemas ambulantes” que viajavam por bairros de periferia e cidades interioranas, para garantir a transmissão dos filmes entre as classes pobres do país. Dessa forma, as caravanas reproduziam os curtas para grêmios estudantis, trabalhadores de fábricas dos centros industriais, igrejas e pracinhas no interior do país, enquanto empresários organizavam sessões para os funcionários ou compartilhavam entre as elites nos clubes de serviço⁵⁶. Para a construção desses cinemas móveis, o IPÊS contava com o patrocínio de grandes empresas como a Mercedes Benz e CAIO, assim como a Mesbla S.A fornecia os equipamentos de projeção necessários⁵⁷.

Dentro deste contexto, Villela (2014) aponta que um dos grandes diferenciais das obras cinematográficas do IPÊS se encontrava na direção de Jean Manzon, fotógrafo e diretor

⁵⁴ CORRÊA, Marcos. **O Discurso Golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês (1962/1963)**. Dissertação de Mestrado: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, SP, 2005, p. 27.

⁵⁵ VILLELA, Lucas Braga Rangel. **Os 15 Ramos do IPÊS: uma análise da produção cinematográfica do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais**. Op. cit. p. 1731.

⁵⁶ ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Op. cit. pp. 42-43.

⁵⁷ DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. Op. cit. p. 250.

francês que chegou ao Brasil na década de 1940 e, em 1952 fundou a Jean Manzon Films⁵⁸. Cadernuto (2008) descreve Jean Manzon como um “cineasta bandeirante”, nacionalmente conhecido e aclamado, que possuía fama de vanguardista e herói estrangeiro que lutava contra as precariedades e trazia o Primeiro Mundo ao Brasil. Dessa forma, o diretor mostrava defender a presença de capital estrangeiro no desenvolvimento da economia nacional, o que agradava aos membros do IPÊS⁵⁹.

Graças ao seu relacionamento íntimo com o IPÊS, a Jean Manzon Films foi responsável pela manufatura e distribuição de grande parte dos curtas em todas as suas etapas, com o texto sob a supervisão do escritor José Rubem Fonseca, sendo creditada em onze dos quinze curtas produzidos. Dessa forma, em seu trabalho para garantir a alta qualidade dos documentários, a produtora utilizava-se de seu caráter internacional e por isso os filmes contavam com mixagem de som de alto nível, produzidas no exterior em tecnologias ainda não presentes no Brasil.

Outro ponto de interesse ao avaliar as obras do IPÊS se dá na utilização de Luiz Trismegisto Jatobá no papel de narrador da maioria das obras, ainda que Cid Moreira tenha sido o responsável pela primeira película “*O Brasil precisa de Você*”. Luiz Jatobá, que já havia trabalhado com Jean Manzon em outras obras, traz aos curtas o peso de um dos narradores mais conhecidos de sua época, tendo trabalhado no país como locutor na Rádio Jornal do Brasil, na TV Tupi em sua inauguração, assim como no exterior foi responsável pelo bureau da Columbia Broadcasting System, transmitindo notícias sobre a Segunda Guerra Mundial e no jornais da Metro Goldwyn Mayer. À vista disso, Assis (2000) afirma que “A voz de Luiz Jatobá, que tanta dramaticidade emprestou ao conjunto de filmes do Ipês, foi um casamento perfeito com as imagens captadas pela câmera do fotógrafo Jean Manzon”⁶⁰, trazendo para as obras a credibilidade conjunta das duas figuras notáveis do período.

Por fim, Corrêa (2005) destaca a forma como o discurso era entregue pelos filmes, onde os temas “são apresentados unicamente de maneira ampliada (democracia, representatividade, eleição, comunismo, liberdade, movimentos sociais urbanos e rurais etc.)”⁶¹, de uma maneira que não citassem eventos contemporâneos à sua época, mas ainda

⁵⁸ VILLELA, Lucas Braga Rangel. **Os 15 Ramos do IPÊS: uma análise da produção cinematográfica do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais**. Op. cit. p. 1730.

⁵⁹ CADERNUTO FILHO, Reinaldo. **Discurso de Intervenção: o cinema de propaganda ideológica para CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. Op. cit. p. 16-18.

⁶⁰ ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Op. cit. p. 45.

⁶¹ CORRÊA, Marcos. **O Discurso Golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês (1962/1963)**. Op. cit. p. 31.

assim focassem no “caráter ateu do comunismo e na ameaça das idéias socialistas contra a família e a propriedade”⁶².

⁶² ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Op. cit. p. 25.

Capítulo II – A propaganda do IPÊS

O historiador Wagner Pinheiro Pereira (2005) relata que o início do século XX foi marcado pelo surgimento e consolidação de governos que passaram a utilizar os meios de comunicação, vinculados à educação e produção cultural, como instrumentos de propaganda visando conquistar o apoio das massas⁶³. Neste período em que as tecnologias de comunicação passaram por um grande avanço no mundo inteiro, o autor aponta para a transformação dos meios de comunicação em instrumentos de poder, uma vez que sua popularização permitiu a propaganda política em larga escala. É dentro deste contexto que o cinema expande seu caráter político, ao se tornar uma das principais plataformas de propaganda.

É importante frisar que, ainda que não fosse um órgão governamental, o IPÊS se aproveitou das estruturas construídas e do entendimento sobre os meios de propaganda da política governamental para realizar sua própria campanha, utilizando os variados meios para levar suas doutrinas ao povo. Para esta pesquisa, o enfoque principal são os filmes produzidos pelo Instituto e o grande destaque que foi dado a eles, uma vez que além de permitir a ampla divulgação de ideais, o cinema possuía também, um alcance superior ao da televisão, conforme aponta Luiz Fernando Santoro (1981)⁶⁴.

Marcos Corrêa (2006) estabelece que o estilo dos documentários do IPÊS eram inspirados diretamente na tradição griersoniana, popularizada na Inglaterra, quando da vinculação do cinema ao Estado em 1930⁶⁵. Esta tradição de documentário foi a primeira forma do gênero, segundo Bill Nichols (2005), sendo baseada no conceito de “voz de Deus”, ou “narrador em *off*”⁶⁶, que é caracterizado por Hagemeyer (2012) como:

o texto articulador, a voz do autor - embora não literal. A voz autoral pode, nesse sentido, ser interpretada não apenas como a do responsável pela criação, pela forma como a história é amarrada, mas também como voz autorizada, aquele que fala com autoridade, porque conhece o assunto. A rigor, é a voz do modo expositivo - que como uma aula expositiva é conduzida por um ‘professor’ - que explica as imagens que vão desfilando na tela (muitas vezes sem aparecer, ou seja, ‘fora do campo’ de visão). Muitas vezes uma trilha sonora acompanha as imagens, determinando o

⁶³ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das imagens: Cinema e propaganda Política nos Governos de Hitler e Roosevelt (1933–1945)**. Londrina: ANPUH–XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (2005).

⁶⁴ SANTORO, Luiz Fernando. Tendências populistas na TV Brasileira ou As escassas possibilidades de acesso às antenas, apud CORRÊA, Marcos. **A propaganda política do golpe de 1964 através dos documentários do Ipês**, Fênix-Revista de História e Estudos Culturais 3.1, 2006, p. 2.

⁶⁵ CORRÊA, Marcos. **A propaganda política do golpe de 1964 através dos documentários do Ipês**. Op. cit. p. 3.

⁶⁶ NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**, apud CORRÊA, Marcos. **A propaganda política do golpe de 1964 através dos documentários do Ipês**. Op. cit. p. 3.

ritmo da montagem e, principalmente, acrescentando peso ou leveza à narração, de acordo com o sentido que se quer produzir⁶⁷.

Dessa forma, a “narração em *off*” é entendida como um modelo de documentário onde o narrador não se encontra em cena, agindo como figura onipresente que guia o entendimento sobre assunto para os espectadores, dando sentido às imagens que são exibidas na tela e agindo como o objeto principal de aprendizado durante o filme. Corrêa (2006) aponta que graças a este caráter altamente explicativo, esse estilo de documentário ganha um aspecto didático, uma vez que o mesmo se assemelha a uma aula em formato de vídeo⁶⁸. O autor atenta também para o potencial deste elemento didático em ser utilizado para fins de propaganda, que foi exatamente o que foi feito pelo Estado inglês a partir da década de 1930, assim como pelo próprio IPÊS na década de 1960 e outras instituições e governos ao longo do século XX e XXI, tendo esta estética narrativa se tornado “o padrão comum ao cinema de propaganda política como forma de obter consentimento público”⁶⁹.

A partir disso, Corrêa (2006) apresenta as especificidades da propaganda política feita através do documentário, destacando como ponto inicial a ideia daquele que vai estar na outra ponta da mensagem: o interlocutor. Ou seja, é baseando-se em quem vai receber a mensagem que o documentário é construído, onde as verdades a serem exibidas são metodicamente selecionadas em função daquilo que melhor vai mostrar ao público alvo o que o autor do documentário quer mostrar, tarefa esta que, no caso do IPÊS era realizada pelos Grupos de Opinião Pública e de Publicações/Editorial, responsáveis pelo controle da opinião e dos canais públicos e organizadores dos documentários do Instituto.

Em seguida temos o conceito da separação entre bem e mal e o estabelecimento da ameaça a ser combatida, em uma tarefa de desqualificação do inimigo e seus aliados, personificados em figuras malignas, ao passo que simultaneamente realiza a exaltação dos aliados, que são modelados como a encarnação do bem. Neste sentido, Motta (2002) indica que durante as duas ondas anticomunistas que ocorreram no Brasil, de 1935 a 1937 e 1961 a 1964, o comunismo foi caracterizado como o lado negativo desta batalha política:

Em que pesem as singularidades notadas nas diferentes conjunturas, os comunistas foram representados por seus inimigos sempre na qualidade de personagens nefastos: violentos, ateus, imorais (ou amorais), estrangeiros, traidores, tiranos etc. Nas versões mais extremadas, eles foram apresentados como parceiros do próprio

⁶⁷ HAGEMeyer, Rafael Rosa. **História & audiovisual**. Autêntica, 2012, p. 122.

⁶⁸ CORRÊA, Marcos. **A propaganda política do golpe de 1964 através dos documentários do Ipês**. Op. cit. p. 3.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 4.

diabo. Representações maniqueístas que, certamente, cumpriram bem o papel de dificultar o proselitismo da proposta comunista.⁷⁰

Em razão disso, como o IPÊS fez sua campanha política durante o período da segunda onda citada pelo autor, é possível observar que a caracterização comunista nos documentários se dá no mesmo molde maniqueísta de bem e mal, como aponta Villela (2014) ao analisar a estrutura dos documentários do Instituto:

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 comunismo⁷¹.

Entretanto, um ponto a se destacar na propaganda do IPÊS é a sua generalização do que é comunismo e quem são seus adeptos, como cita Villela (2014) ao apontar que sindicalistas, brizolistas, trabalhistas e adeptos de Jango eram também classificados como comunistas. Isto em muito se deve ao fato do IPÊS ser um grupo privado que visava acabar não somente com a ameaça comunista mas também eliminar a influência das crescentes organizações de caráter político de esquerda, que ameaçavam o status das elites. Dessa forma, graças à seu caráter de empresa privada, a propaganda política do IPÊS também se dedicava a estabelecer as diferenças e se distanciar ao máximo da iniciativa pública⁷².

Em consonância com os outros princípios da propaganda política, deve-se destacar também a definição da pessoa do discurso, isto é, quem fala e a quem. Através desta fixação se torna possível denominar a quem o narrador/autor - e, conseqüentemente o espectador que está sendo ensinado pelo conteúdo - do documentário está se opondo, estabelecendo a oposição e a delimitando a um local diferente, ou seja, cria-se a noção de diferenciação entre o espectador e o opositor e a partir dessa separação, cria-se o espaço para as dicotomias entre bem ou mal, liberdade ou opressão, democracia ou comunismo, nós ou eles⁷³.

Paralelamente à composição das dicotomias, observa-se que o narrador/autor se coloca ao lado do espectador em uma aliança forjada ao apresentar a ameaça do opositor. Dessa forma, ao expor o perigo que se encontra no lado oposto, o narrador cria a sensação de

⁷⁰ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964**. Op. cit. p. 342.

⁷¹ VILLELA, Lucas Braga Rangel. **Os 15 Ramos do IPÊS: uma análise da produção cinematográfica do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais**. Op. cit. p. 1736.

⁷² CORRÊA, Marcos. **A propaganda política do golpe de 1964 através dos documentários do Ipês**. Op. cit. p. 8

⁷³ *Ibidem*, p. 7.

uma comunidade com a audiência, onde eles, em união, devem tratar da ameaça externa, como apontam Furhammar e Isaksson (1976):

O Sentimento do ‘nós’ é um objetivo porque lutar é uma arma a ser usada. Há uma tendência curiosa, mas muito útil no contexto, de estabelecer limites exteriores à noção de comunidade, estabelecer fronteiras contra os outros, e sugerir que além dessas fronteiras espreitam perigos e inimigos que ameaçam nossa comunidade. [...] A forma mais exaltada de companheirismo é a do povo – a união metafísica de tudo o que é bom – de todos nós.⁷⁴

O último ponto que Corrêa (2006) destaca na efetividade da divulgação política é a sua capacidade de atingir as emoções e de firmar o diálogo com o público. O autor destaca que sem essa capacidade de emocionar, a propaganda não cumpre seu objetivo de convencer o espectador das ideias e que é impossível ao propagandista criar sentimentos que não existem na sociedade em questão, apenas direcionar e adequá-los à forma pretendida, sendo que:

as emoções sobre as quais opera a propaganda não têm necessariamente que ser tendenciosas. Elas agem como um pano de fundo a partir do qual o envolvimento da platéia será trabalhado procurando-se ampliar a cumplicidade de suas ações com as idéias apresentadas. Outros fatores como poderes mágicos, sentimentos religiosos que se fundem com entusiasmo patriótico, também podem ser invocados junto com forças eróticas em diferentes níveis de sutileza⁷⁵.

2.1 – A análise historiográfica no meio audiovisual

Uma vez estabelecidas as principais características da propaganda política aplicada em documentários, como caminho para a análise dos filmes do IPÊS devemos determinar então os princípios a serem utilizados na hora de avaliar o documento audiovisual para realizarmos a devida análise historiográfica dos curtas do IPÊS.

Napolitano (2008) aponta que a primeira problemática da análise das fontes audiovisuais se dá no entendimento de sua metodologia, uma vez que há um debate sobre o grau de autenticidade oferecido por tais fontes, que há muito são encaradas ou como registros diretos de um evento ou como obras de caráter subjetivo:

Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são considerados por alguns, tradicional e erroneamente, como testemunhas quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza

⁷⁴ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Cinema e Política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, apud CORRÊA, Marcos. **A propaganda política do golpe de 1964 através dos documentários do Ipês**. Op. cit. p. 7.

⁷⁵ CORRÊA, Marcos. **A propaganda política do golpe de 1964 através dos documentários do Ipês**. Op. cit. p. 6.

assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhe são exteriores⁷⁶.

Assim, a metodologia da historiografia audiovisual estaria dividida entre a visão objetivista, que leva em consideração a capacidade do audiovisual em criar um efeito de realidade sobre o espectador, o convencendo de que aquilo é uma representação incontestável do ocorrido e a visão subjetivista, que considera que o conteúdo da mídia seria interpretativo, se mostrando de formas diferentes de acordo com aquele que o consome, obrigando ao historiador a especular seu sentido “real”. Em seguida, o autor ressalta que a resposta se encontra em um caminho intermediário entre essas duas perspectivas, visto que as fontes audiovisuais são marcadas por essa “tensão entre subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, intervenção estética e registro documental”⁷⁷.

Dessa forma, entende-se que a fonte audiovisual, assim como a escrita, não é algo transparente que simplesmente entrega fatos, mas sim algo que necessita de uma crítica interna e externa para o entendimento de suas possibilidades como fonte. Portanto, deve-se analisar as duas partes da fonte audiovisual: a natureza técnico-estética da fonte, ou seja, a forma como a fonte é construída, quais mecanismos a compõem e qual linguagem utilizada; assim como a natureza representacional, isto é, o conteúdo narrativo da fonte, os eventos, personagens e processos retratados por ela⁷⁸.

A partir desta compreensão do meio audiovisual podemos nos inserir nas especificidades do cinema – como subcategoria do audiovisual – e nas particularidades do documentário – como subcategoria do cinema – e definir as bases teóricas para nossa análise dos filmes do IPÊS.

Napolitano (2008) aponta que, tal qual suas irmãs e irmãos do meio audiovisual, o cinema também esbarrou nesta oposição entre realismo e ficção, incorporadas nas figuras dos filmes encenados e documentários. Segundo os historiadores de visão positivista, os documentários enfatizam o caráter realista, objetivo e factual das imagens cinematográficas, já que as películas desta categoria seriam capazes de diminuir as manipulações e a confusão de fatos que ocorrem com a montagem de planos e estruturação dos filmes. Sendo assim, “nessa linha de pensamento, o material deveria ser analisado pelo historiador como portador

⁷⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. Op. cit. p. 236.

⁷⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. Op. cit. p. 237.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 238.

de uma autenticidade documental, perdida ou ameaçada no processo de montagem (manipulação dos planos pelo diretor ou pelo editor)”⁷⁹.

Entretanto, o autor destaca que essa concepção sobre o uso do cinema como fonte histórica, onde menos manipulação significa mais veracidade, acaba por negligenciar o “caráter de manipulação intrínseco à linguagem do cinema”⁸⁰, visto que, o filme necessariamente carrega as escolhas daqueles que construíram a película, que se mostram em todos os fatores que o compõem (enquadramento, montagem, edição, narração, sonoplastia, imagens, gênero e linguagem) e permitem ao historiador analisar, através dessas particularidades, o contexto no qual o filme foi feito e os objetivos de sua produção.

Dessa forma, ao se trabalhar com cinema, deve-se trabalhar o filme como o centro do trabalho, analisando sua estrutura, seus discursos e narrativas, suas omissões e todas as escolhas de construção do mesmo, assim como os porquês de todas essas escolhas e como elas interagem com a conjuntura de sua criação:

o historiador deve "partir dos próprios filmes", de sua significação interna, a partir da qual se insere determinada base ideológica de representação do passado. Portanto, a questão da autenticidade e da objetividade do registro (...) pouco importam. Trata-se de buscar os elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: “o que um filme diz e como diz?”⁸¹

Através destas ideias, entende-se então, que o documentário não possui uma qualidade que o torne mais adequado ao trabalho historiográfico em relação aos filmes encenados, uma vez que da mesma forma que um documentário é alvo de uma série de edições e montagens, o filme encenado também traz entendimentos sobre seu período de produção e a sociedade na qual se insere, ou seja, a análise historiográfica do cinema possui um caráter ambíguo, como aponta Hagemeyer (2012):

Fica evidente que, na construção de sentido, as categorias de gênero narrativo muitas vezes se sobrepõem a dicotomia ficção/documentário. Ao combinar imagens, narração, trilhas sonoras e depoimentos, fica estabelecido um encadeamento de argumentos dentro de um fluxo temporal contínuo, marcado por um ritmo e uma tonalidade característicos. (...) De qualquer forma, o que está em questão, no audiovisual, é a produção de uma narrativa, a “exposição” de um argumento, de um processo histórico, de uma biografia, etc. (...) Diferenciado-se a natureza do testemunho e o modo como ele opera produções de sentido, o que importa compreender é o discurso do filme, como ele mobiliza diversos elementos sonoros e imagéticos em torno da construção de uma mensagem.⁸²

⁷⁹ Ibidem, p. 242.

⁸⁰ Ibidem, p. 243.

⁸¹ NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. Op. cit. p. 245.

⁸² HAGEMeyer, Rafael Rosa. **História & audiovisual**. Op. cit. pp. 118-119.

Indo em direção às especificidades do documentário, Hagemeyer (2012) aponta que a diferença motriz entre ficção e documentário se encontra na forma como a narrativa é contada dentro de cada gênero, com destaque especial ao o quê é contado em cada um, “na natureza espontânea ou simulada de cada película”⁸³. O autor então caracteriza o documentário, de uma forma simplificada, como um “mosaico de fragmentos descontextualizados, arranjados numa ordem, num ritmo e num tom estabelecido unicamente pela vontade do documentarista”⁸⁴.

Por fim, o autor aponta que existem diferentes formas de se caracterizar as variações, ou os sub-gêneros do documentário, que pode se dar pelo grau de participação do narrador/autor, ou os níveis com o qual ele se mostra dentro do filme – indo um narrador do estilo “voz em *over*” até o condutor interativo – ou pelo tom dado a narrativa estrutural da película, mas destaca que essas distinções não devem desviar o historiador da concepção base de que um documentário é sempre sobre ele mesmo e como ele é feito:

existem diferentes maneiras de se estabelecer uma tipologia dos documentários: pelo tom geral da narrativa (épico, trágico, cômico, satírico, suspense, etc.) ou pelo modo de se relacionar com as imagens retratadas na tela (expositivo, observacional, interativo, reflexivo, etc)”. Em qualquer uma delas, devemos relativizar a “verdade” daquilo que é mostrado, na medida em que a utilização de trilha sonora, presente em quase todos os documentários, bem como os processos de edição onde se “organiza” o fluxo das imagens determinam uma forma de narrativa que sempre será um “argumento”, ainda que sua interpretação possa ser a mais aberta possível.⁸⁵

Dessa forma, uma vez estabelecidos as particularidades do meio audiovisual, do cinema dentro deste meio e do documentário dentro da cinematografia e com a compreensão de que a análise de documentários necessariamente conta com as noções de pesquisa para audiovisual e cinema, podemos prosseguir com a devida inquirição dos documentários do IPÊS.

2.2 – A série “*O Brasil precisa de você*”

a) **O Brasil precisa de você**

A película *O Brasil precisa de você* é o primeiro dos 15 filmes e dá o nome à série do IPÊS, servindo como uma perfeita introdução aos temas abordados e desenvolvidos pelo Instituto ao longo da coleção. O historiador Antônio Araújo (2018) descreve a película como sendo “composto de uma edição de fotografias em movimento centrípeto por meio de

⁸³ *Ibid.* p. 119.

⁸⁴ *Ibid.* p. 122.

⁸⁵ HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & audiovisual**. Op. cit. p. 130.

recursos de câmera, como o *close*⁸⁶ que tece críticas ao comunismo, ao governo de João Goulart e estabelece o IPÊS como figura que oferece um caminho para a salvação do Brasil destas ameaças e clama a participação do espectador no desenvolvimento desta mudança.

Por utilizar-se de fotomontagens é possível observar dentro da obra o que Hagemeyer (2012) caracteriza como uma ressignificação da imagem, onde a mesma passa ter um caráter fluido, deixando de ser uma imagem estática para se tornar algo mais dinâmico, dotado de movimento, assumindo novas subjetividades em prol da vontade do autor do filme:

O olhar cinematográfico é qualitativamente diferente porque nele a imagem está sempre “em processo”, dadas as qualidades temporais de duração e movimento, envolvidas numa qualidade narrativa. O deslocamento do olhar é constante, há sempre algo que não está sendo “mostrado”, mas que pode “entrar em cena” ou ser “enquadrado pela câmera” a qualquer momento. O caráter “estático” da fotografia e da pintura foi relativizado no momento em que um “segundo olhar” era lançado sobre elas: o da câmera em movimento, que percorre a superfície plana da imagem estática. Como um olho, uma filmadora pode realizar uma trajetória “dentro” da fotografia em diversas direções, focando detalhes que passariam praticamente despercebidos num “plano geral”, estabelecendo diversos “cortes” ou “planos” dentro de uma mesma imagem - cada um deles ressignificados pelo seu próprio deslocamento do contexto geral⁸⁷.

Dessa forma, o filme começa com uma pequena exposição sobre o IPÊS, com seu ano de fundação e seu objetivo: “*apontar as soluções democráticas para os problemas brasileiros*”, assim como o porquê de sua criação: “*a democracia não encontra meios para superar os seus problemas, está em perigo, ameaçada de ser destruída pelas ditaduras, como tem acontecido no mundo inteiro*”. Ao mesmo tempo, o filme apresenta reportagens de jornais para indicar sua credibilidade como veículo para mudança: “*IPÊS prestará grande serviço à paz social*”, “*Soluções democráticas para os problemas do país - lançado o IPÊS*”, “*IPÊS defende reformas*”, “*IPÊS provará que democracia solucionará males do Brasil*”, tudo isto acompanhado de uma música de tom positivo, que além de determinar a perspectiva para apresentação do IPÊS, serve como o guia para a próxima cena, sendo cortada de forma abrupta durante a transição para a sequência que expõe os regimes autoritários que ameaçam a democracia: fascismo, nazismo e comunismo.

Inicialmente o destaque é dado ao fascismo italiano e a figura de Mussolini. Com um discurso do *Duce* da Itália de fundo, o filme dá *closes* em pontos específicos da foto do ditador, como o braço erguido em saudação fascista e as medalhas militares dele, abrindo caminho para as imagens seguintes, que destacam o caráter bélico e opressor do fascismo, com fileiras de soldados marchando em um desfile - todos com armas em riste -, um *close* em

⁸⁶ ARAÚJO, Antonio Junio Pereira de. **Desestabilização do governo João Goulart: a atuação política e o discurso da produção cinematográfica do IPÊS (1961-1964)**, 2011, p. 31.

⁸⁷ HAGEMeyer, Rafael Rosa. **História & audiovisual**. Op. cit. pp. 77-78.

fileiras de canhões de alto calibre - que vem acompanhado de uma pontada musical estridente. Por fim, é mostrada a figura de Mussolini pendurada após sua execução, com destaque as feições inchadas dos corpos pendurados, enquanto o narrador aponta: “*A ditadura fascista de Mussolini trouxe guerra e miséria à Itália*”.

Em seguida, é apresentado o regime nazista, também dando destaque ao caráter bélico e repressivo do nazismo. Enquanto Hitler discursa ao fundo, uma série de fotografias mostra desfiles militares, com multidões aclamando o ditador, que é destacado ou em meio a multidão ou em sua característica saudação nazista. O curta prossegue dando um grande destaque à destruição causada pelo regime, utilizando-se de uma música em tom de horror, acompanhada com imagens de valas apinhadas de corpos de judeus vítimas do Holocausto, presos desnutridos nos campos de concentração apertados em suas camas e celas, pilhas de corpos empilhadas em uma floresta com foco em uma figura nazista parada em meio dos cadáveres e um último *close* na águia nazista. Além disso, é destacado a fragmentação da Alemanha como resultado direto do regime nazista, que deixou como herança um país e população quebradas.

Após isso, a música assume seu tom mais sombrio ao mesmo tempo em que a apresentação dos horrores das ditaduras chega em seu objetivo final, com o *close* em uma fotografia de Stálin: o comunismo. Enquanto exhibe desfiles militares e protestos públicos, com ênfase nos enfrentamentos entre civis e militares russos e os mortos como consequência desses embates, o narrador discursa: “*assassinando milhares de cidadãos russos que se opunham à ditadura, esmagando os anseios de liberdade e autodeterminação dos povos satélites, o regime soviético cometeu crimes que estarreceram o mundo*”.

Como resultado desta sequência, o filme deixa claro a opinião do IPÊS da equivalência entre o comunismo e os regimes nazista e fascista, uma vez que a construção da imagem dos três regimes se dá de forma idêntica, destacando o caráter armamentista, violento e opressivo dos três. Pode-se notar também o desenvolvimento de uma continuidade narrativa, onde o curta segue um caminho para caracterizar o regime soviético, que se inicia pela introdução do fascismo, partindo para o nazismo e por fim o comunismo, o que passa uma ideia de continuidade ao espectador, onde o comunismo seria a culminação dos dois regimes mostrados anteriormente, tanto em caráter de opressão quanto em capacidade de destruição da democracia.

Embaralhando conceitos o filme prossegue, comparando os regimes anteriormente apresentados com a China e Cuba, enquanto mostra fotos de trabalhadores do campo arando e semeando o solo, supervisionados por soldados armados, ao mesmo tempo em que ressalta

“Na Itália, na Alemanha, na União Soviética, em Cuba, na China, a história foi sempre a mesma: em ambiente de injustiças sociais, os extremismos da direita e da esquerda se radicalizando, destruindo a democracia ante a passividade da maioria dos democratas”.

Cuba é o enfoque logo após esse momento, aproximando mais a ameaça do comunismo do Brasil. O curta alega que foi a omissão por parte dos democratas para a ditadura de Fulgêncio Batista que permitiu que Fidel Castro tomasse o poder e instalasse outra ditadura no país. Durante este discurso, a montagem da imagética do regime de Fidel é feita em uma forma que espelha a representação dos fascistas e nazistas, tanto em relação a parte simbólica, apresentando braços em saudação, Fidel Castro ao lado de militares armados, bandeiras e símbolos sendo erguidos durante manifestações públicas, quanto em relação a parte violenta, mostrando pelotões de fuzilamento, execuções em meio a floresta e no meio dessas imagens a figura de Fidel sorrindo, em convivência as mortes exibidas. Neste sentido, Araújo (2018) destaca que:

a Revolução Cubana é colocada como uma verdadeira ameaça à política brasileira, pois, para manter o crescimento econômico do país a industrialização iniciada no governo JK, o país deve se manter parceiro do regime capitalista estadunidense e rejeitar qualquer alinhamento a interesses comunistas⁸⁸.

Após o momento onde se expõe a ameaça, o documentário se dedica à divulgação das soluções para a salvação da democracia brasileira, ressaltando que apenas com ação por parte do povo brasileiro os avanços do comunismo podem ser detidos, em uma manobra de mobilização do espectador. O narrador então apresenta os pontos a serem trabalhados na proteção de um regime democrático: “a superação do subdesenvolvimento, a estabilização da moeda, a elevação do nível de vida da população, a redistribuição da renda nacional visando diminuir as desigualdades geradoras de conflitos”, mostrando uma fotomontagem associada ao desenvolvimento: uma usina hidrelétrica, antenas de energia, homens trabalhando a terra com o auxílio de máquinas, rodovias em boas condições e navios cargueiros realizando transportes, tudo isso associado à influência do IPÊS e seu caráter inovador ao mostrar um pôster do próprio Instituto intitulado “*como se faz uma revolução sem sangue*”. Araújo (2018) aponta que este destaque a modernização por meio da construção e modernização de hidrelétricas mostra os interesses privados por parte do Instituto, devido ao fato de ser o setor de atuação da *Light*, uma das principais financiadoras do IPÊS⁸⁹.

⁸⁸ ARAÚJO, Antonio Junio Pereira de. **Desestabilização do governo João Goulart: a atuação política e o discurso da produção cinematográfica do IPÊS (1961-1964)**. Op. cit. p. 32.

⁸⁹ Ibidem, p. 32.

Destacando a necessidade de mudanças, o filme começa a tecer suas críticas ao governo de João Goulart, ao apontar que “*um novo conceito de democracia precisa ser levado aos estudantes, aos operários, aos homens do campo*” - e novamente estabelecendo sua vanguarda nesse caminho, ao apresentar estudos do Instituto de autoria de estudiosos -, para em seguida revelar “*Muitos estão de braços cruzados, esquecidos que a democracia não pode ser defendida por comodistas*”, enquanto mostra o congresso nacional e locais da capital, para indicar onde os comodistas se encontram. O filme passa então a demonstrar as formas como a omissão do governo demagogo de João Goulart está levando o Brasil no rumo da ruína.

Com uma trilha sonora de caráter alarmante, o narrador pergunta então “*Aonde nos levará a miséria do povo?*”, para em seguida a música passar para um tom desolador, acompanhada de uma série de fotografias de pessoas em meio a seca, com destaque para mulheres e crianças desnutridas e descalças, batalhando contra um Brasil incivilizado, em muito parecido com a apresentação dada à China sob o regime comunista. “*E a inflação?*” questiona a película, “*aonde seremos levados pela demagogia e agitação social?*” enquanto exhibe manifestações, bandeiras e cartazes erguidos em protestos contra os latifúndios e indústrias, “*aonde nos levarão as crises, o descalabro administrativo, a desordem?*” expondo matérias de jornais calamitosas “*queda do ministério é iminente e será total!*”, com closes em palavras de ordem que apontam o caminho que o Brasil segue “*GREVE, LUTA, COLAPSO*” e situações de caos público, com prédios depredados e incendiados, móveis sendo atirados ao fogo pela população, confrontos entre o povo e a polícia e figuras religiosas queimadas, mostrando que as bases religiosas do país também estão ameaçadas. “*Aonde nos levará a omissão das chamadas elites?*” é o último questionamento do curta.

Dessa forma, pode-se observar a construção de outra continuidade narrativa, onde as crises pelas quais o Brasil passa são consequência direta da inércia e da desordem administrativa por parte do governo de João Goulart, que permite que a fome e a inflação cresçam no país, levando à agitação social e revolta por parte do povo, o que cria as condições para a tomada de poder por um regime ditatorial, assim como aconteceu nos países citados anteriormente. Em resposta a isso, o IPÊS se apresenta como o emissário das soluções, uma nova forma de democracia, liderada pelo poder privado, que vai garantir que o Brasil se mantenha um país livre. Entretanto, para realizar essa mudança, o Instituto precisa da participação do povo, da união entre as massas e as elites em prol de um objetivo comum e aponta para a urgência dessa união de forma dramática, ao escurecer a tela, encerrar a música e fechar o filme com o anúncio: “*O tempo é pouco. O Brasil não pode esperar mais*”.

b) O que é o IPÊS?

Neste filme é possível notar diferenças na produção, que introduz gravações em movimento e efeitos de sobreposição de imagem para associação direta. Entretanto, a mensagem da obra ainda é entregue majoritariamente através de montagens de fotografias.

Assim, o curta se inicia com paisagens brasileiras, mostrando cidades e as belezas naturais, acompanhados de uma melodia calma, com o objetivo de associar o Brasil com a paz e liberdade, criando um modelo padrão para as críticas aos países vítimas de regimes autoritários, sendo este o foco deste documentário: a comparação entre o Brasil como símbolo da liberdade e países como Cuba, Rússia e Alemanha que são generalizados em um único bloco político, que têm como característica comum o cerceamento da liberdade de seus povos.

Neste sentido, Cuba é utilizada como o meio para a comparação, onde Fidel Castro é apresentado, acompanhado de fotografias de grandes manifestações públicas, para em seguida ser exposto em um abraço com Nikita Krushev, indicando sua amizade e o apoio da União Soviética ao regime ditatorial de Cuba. Em seguida, a União Soviética é representada como opressora, mostrando fotografias de Krushev em alternância com armas nucleares e tanques soviéticos, desfiles militares, onde as imagens de caráter militar tomam toda a capacidade da tela, indicando a opressão que a tudo ocupa. Sutilmente as imagens mudam para Hitler, para em seguida, sob o som da voz do *führer* alemão, exibir a suástica nazista sobreposta a cidades destruídas, florestas incendiadas e diversos túmulos, resultados do genocídio praticado pela Alemanha de Hitler.

O debate então retorna ao Brasil, enquanto o filme aponta que parte do Brasil já se encontra sob a ameaça dos regimes totalitários, pois como afirma o narrador “*A verdade é que se queremos evitar Fideis é preciso impedir que as injustiças criem um clima favorável a sua ascensão*” ao passo em que expõe imagens de pessoas em situação de rua, trabalhadores cansados e crianças desnutridas.

Dessa forma, segundo a narrativa do curta, o que levou esses países ao regime ditatorial foi a inatividade dos democratas e das elites que permitiram que os embates violentos entre a esquerda e a direita acabassem com a balança social dentro destes países “*antes que fossem colocados diante da terrível opção: nazismo ou comunismo*”, entendidos aqui como dois lados da mesma moeda do autoritarismo, que sufocou a liberdade das populações.

O narrador então questiona: “*E nós, para onde estamos sendo conduzidos?*” ao apontar que o povo brasileiro aos poucos se encaminha para a mesma situação inquietante,

onde “*as manifestações populares tornam-se cada vez mais agressivas. A inquietação atinge os meios rurais. Os demagogos agitam a opinião pública, enquanto a inflação desenfreada anula os melhores esforços dos brasileiros*” ao mesmo tempo em que critica o governo de João Goulart: “*Sobre a crise econômica e social desenvolve-se uma crise política. Para onde irá o regime híbrido? Vencerão as instituições democráticas no entrelaço das ambições desenfreadas? Da crise ao caos, o País pode ser arrastado à uma crise inconciliável*”, ao passo em que apresenta imagens que ilustram as situações de caos social, econômico e político citados, destacando placas durante manifestações: “*tudo sobe, só o cassetete baixa*”, preços de alimentos aumentando em feiras populares, jornais prenunciando o aumento do preço da carne e o povo em manifestação.

É nesse momento que o IPÊS convoca o povo à ação: “*a omissão é um crime*”, dessa vez se inserindo como parte deste grupo preocupado com o futuro do país, criando o sentimento de “nós” discutido por Furhammar e Isaksson (1976): “*Isolados seremos esmagados. Somemos nossos esforços (...) Nós, os intelectuais, nós, os dirigentes de empresas, nós, que acreditamos na democracia e no regime da livre iniciativa, não podemos ficar omissos enquanto a situação se agrava dia a dia*”, com imagens ilustrando a união como forma de vencer obstáculos.

Colocando o IPÊS em posição de destaque, o narrador traz a necessidade de se reformular a sociedade brasileira, para que os princípios democráticos e cristãos do país não sejam ameaçados, urge a necessidade por “*um organismo novo, com uma mensagem nova, mensagem do Brasil de hoje*”, enquanto a bandeira brasileira se mostra imponentemente hasteada, representando um Brasil forte e as mensagens são apresentadas dramaticamente: “*ORGANISMO NOVO*” e “*MENSAGEM NOVA!*”.

O curta anuncia os objetivos do Instituto: a superação do subdesenvolvimento; o fortalecimento das instituições democráticas; a estabilização da moeda e a moralização da eficiência da estrutura governamental, que “*bem poderiam ter saído de qualquer plataforma de qualquer candidato de esquerda*”⁹⁰, como aponta Assis (2000), com representações imagéticas de cada um dos objetivos do IPÊS.

Por fim, o filme instiga a necessidade de compartilhar seus ideais com o público brasileiro: “*para isso precisamos propagar as soluções democráticas para o grande público. Todos os problemas devem ser resolvidos dentro da democracia. Incrementar as atividades educacionais em todos os níveis. Colaborar com órgãos governamentais*”. Dessa forma, o

⁹⁰ ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Op. cit. p. 22.

IPÊS planejava espalhar ao povo seus princípios de uma nova democracia, que não pode ser construída sem antes acabar com a ameaça comunista - incorporada nas figuras da URSS, China e Cuba - e organizar o governo caracterizado pela omissão e má conduta perante os problemas do país - governo este, representado pelo populista João Goulart -, tornando a democracia no Brasil um reflexo do conceito determinado pelo IPÊS. A representação perfeita para essas ideias se dá com a última imagem do documentário, onde a sigla do IPÊS se entrelaça com a bandeira do Brasil, ou seja, os interesses do Instituto são os interesses do país.

c) **Depende de mim**

Este curta em especial, trabalha com o estabelecimento do senso de dever das massas para com a manutenção da sociedade brasileira, onde a construção da narrativa do filme é feita com o objetivo de mostrar ao espectador a importância do seu voto na batalha contra a ameaça comunista, onde cabe ao eleitor entregar seu voto a aqueles que verdadeiramente irão defender a democracia, como é exemplificado na mensagem inicial do filme, que apresenta seu título sobreposto à gravações de cédulas sendo depositadas na urna eleitoral.

Dessa forma, lançado às vésperas das eleições de 1962, o filme tinha como objetivo convencer o povo a votar nos candidatos apoiados pelo IPÊS, que defendiam a verdadeira democracia no país, aquela que o presidente João Goulart negligenciava. Diferente dos outros documentários, este apresenta gravações durante toda sua duração, não recorrendo ao uso de fotografias.

O filme se inicia tratando da Revolução Húngara de 1956 em comparação a situação brasileira. Dando destaque ao caráter de revolta contra a opressão soviética, onde “*o povo empunhou armas para lutar contra a opressão totalitária*” ao mesmo tempo em que questiona o espectador: “*até quando poderemos desfrutar naturalmente da paz?*”, o narrador mantém essa dinâmica de exaltar o movimento húngaro: “*Eles, os civis húngaros, tiveram que se bater contra a tirania*”, enquanto planta dúvidas para o futuro do Brasil: “*O que faremos nós, os brasileiros, a fim de preservar em paz a democracia?*”. Em apoio ao discurso a música vem em tom pesado, ao mesmo tempo em que são apresentadas imagens destacando obstinação da rebelião, que desafiou o poderio soviético: o povo húngaro em manifestação, ruas fechadas com placas de protesto e pedras, uma mulher na sacada de um prédio, hasteando a bandeira da Hungria com o emblema comunista arrancado, homens destruindo uma estátua de Stálin, a estrela soviética sendo derrubada do alto de um prédio, assim como bandeiras, documentos e objetos de prédios russos sendo incendiados.

Dentro deste contexto, a historiadora Ágnes Szilágyi (2016) ressalta que a revolução húngara era tratada como uma memória viva entre os anos de 1950 e 1960, um passado recente que possuía grande valor na propaganda anticomunista:

(...) a revolução húngara é mencionada repetidamente, sendo sempre apresentada como um acontecimento heroico, de valor puramente simbólico e como algo útil para a propaganda anticomunista (...) era também um país muito relevante e singular no Bloco Soviético, pois dava o aspecto de uma nação escravizada, cuja revolução de 1956 se tornou um símbolo da resistência anticomunista⁹¹.

O curta prossegue dando destaque ao caráter opressivo do regime soviético: *“Eles viram tanques estrangeiros abrir fogo contra a população. Eles por amor à liberdade tiveram de enfrentar o agressor poderoso em luta terrivelmente desigual”*, enquanto exibe a diferença de forças entre o poderio militar soviético e o povo húngaro, por meio de gravações que mostram a cidade abandonada, um cidadão desarmado correndo enquanto balas voam ao seu redor, um manifestante armado com um fuzil, em contraponto a um tanque de guerra soviético e, por fim, pessoas correndo em desespero, com os feridos sendo carregados às pressas em macas.

Para enfatizar a mensagem, são apresentadas imagens das consequências da opressão russa, através da destruição da cidade, feridos em macas, tanques abandonados no meio da cidade e mortos em meio às ruas, enquanto o narrador reforça: *“Eles preferiram a morte à tirania? E nós, que preço pagaremos nós pela liberdade? A tirania em toda parte convida à morte, ao horror, a estrutura impiedosa e mortífera”*. Ao mesmo tempo em que as famílias húngaras choram por seus parentes e amigos perdidos, o filme questiona: *“De quem depende a democracia? De quem depende a justiça? De quem depende a segurança de nossos filhos? De quem depende a vida?”*.

A resposta vem com a transição temática para a importância do voto, apresentando cédulas de votação, eleitores dobrando suas cédulas e elas sendo depositadas nas urnas. Dentro desta sequência podemos observar a natureza poética das cenas, que são apresentadas utilizando o contraste entre luz e sombras, em momentos como: na exibição inicial das cédulas eleitoral, as sombras cobrem quase a totalidade da tela, ao passo em que a luz paira apenas sobre as palavras “Folha de votação” ou na cena do depósito do voto na urna, onde a luz recai sobre as mãos que depositam o voto nas urnas, ambas indicando a capacidade iluminadora do voto democrático, acompanhadas por uma trilha sonora alegre e pacífica.

⁹¹ SZILÁGYI, Ágnes Judit. **A Revolução Húngara de 1956 e a argumentação anticomunista no discurso público no Brasil no tempo da formação da Política**. Estudos Ibero-Americanos. 42(1):127-141, 2016, pp. 137-140.

Em seguida, o narrador prossegue mobilizando a população brasileira, apontando as diversas profissões das classes baixas, que são a maioria dos votantes do país, destacando a importância de suas participações, representando cada uma delas em seus ambientes de trabalho:

De mim, ajudante de pedreiro, depende a liberdade. De mim, o tintureiro, depende a paz social do Brasil dentro do princípio democrático. De mim, sapateiro, do meu voto depende a segurança. De mim, o barbeiro, depende a justiça. De mim, o carpinteiro, depende a liberdade que todos têm de que todos têm de escolher qualquer emprego. De mim, metalúrgico, depende os direitos do homem brasileiro. A boa aplicação dos dinheiros públicos depende de mim, do meu voto.

Destacando a relação voto-liberdade, o filme prossegue apontando que apenas por meio do voto o Brasil será efetivamente livre, contanto que o eleitor saiba escolher com consciência os representantes que saibam a maneira certa de conduzir as vontades do povo e levar o país em direção ao progresso, aqui destacado como desenvolvimento industrial, “*Pois de nós depende o fogo que faz o futuro: a liberdade. Nós que sabemos fazer, nós que protegemos a vida, nós que temos responsabilidade, nós saberemos votar democraticamente*”. Em apoio ao discurso de um Brasil desenvolvido, o trabalhador agora é apresentado realizando trabalhos com a utilização de maquinário moderno, como máquinas de radiografia e microscópios, caminhões de carga, trens de carga e aviões. Dentro disso, o narrador se insere como parte dessa população que conduz a democracia à liberdade, enquanto reforça no espectador a noção de sua importância individual no coletivo democrático: “*Só a democracia permitirá a liberdade desta marcha para o progresso coletivo, e isso depende de mim. O Brasil difunde sempre mais intensamente os padrões da vida moderna por todo o seu vasto território. E isso depende de mim*”.

Por fim, o curta vincula a democracia e a liberdade aos valores da sociedade brasileira, primeiramente tratando do caráter cristão, onde Deus “*criou o homem para usufruir os frutos da terra e os de seu trabalho*” e é seguindo o regime democrático que “*o Brasil achará uma ordem agrícola mais justa e mais produtiva*”. Em seguida, o narrador traz a figura de Getúlio Vargas, aproveitando sua popularidade entre as massas, realçando-o como uma figura que protegeu a democracia e a família brasileira contra a ameaça comunista, “*Getúlio Vargas disse: amigos serão todos os que me seguirem na defesa do Brasil e parentes todos os que pertencem a grande família cristã que o comunismo pretende destruir*”.

Após apresentar um Brasil pacífico, onde casais passeiam tranquilos no crepúsculo, igrejas estão bem cuidadas e a família brasileira pode sonhar com casas, carros e afins, o filme se encerra, reforçando o chamado à ação através do voto, mas frisando a necessidade da

reflexão por trás dessa participação social, onde o espectador deve refletir sobre quais os candidatos que podem guiar o Brasil: “*Sim, eleitor, a liberdade democrática depende de seu voto, a tradição cristã brasileira depende de seu voto, a hora é de decisão consciente, o futuro do Brasil depende do seu voto*”, ao mesmo tempo em que exibe pessoas depositando seus votos nas urnas.

Dessa forma, esta obra trabalha com a oposição entre democracia e comunismo, onde o primeiro é a representação máxima da liberdade e o outro é a opressão que sufoca as liberdades do povo, escraviza e devasta, tal como a União Soviética fez com a Hungria. Tomando como exemplo a revolta húngara de 1956, o IPÊS instiga ao espectador que o mesmo batalhe contra a opressão, mas oferece uma alternativa pacífica, onde o voto consciente é a maneira de impedir que o comunismo destrua a democracia brasileira. Assim, o povo deve apoiar os candidatos democratas que se opõem ao comunismo, o que se mostra como crítica direta ao então presidente João Goulart, que defendia “a Política Externa Independente (PEI), em cujos princípios se encontravam a extensão das exportações brasileiras a todos os países, inclusive os socialistas, e o reatamento das relações diplomáticas com vários governos do Leste Europeu”⁹².

⁹² SZILÁGYI, Ágnes Judit. **A Revolução Húngara de 1956 e a argumentação anticomunista no discurso público no Brasil no tempo da formação da Política**. Op. cit. p. 129.

Considerações Finais

O objetivo principal desta pesquisa, como apontado na introdução, era compreender a participação do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS) na construção da propaganda e do imaginário anticomunista no Brasil, visando elucidar as formas como o Instituto difundiu o ideário anticomunista como forma de garantir que os interesses da elite brasileira fossem devidamente defendidos, realizando uma extensa campanha de manipulação e controle de informações contra a esquerda brasileira, principalmente voltada à desestabilização do governo do então presidente João Goulart.

Para isso, tomou-se como base o conceito do historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2002), onde deve-se analisar o conceito de anticomunismo através de duas frentes: ações e representações, ou seja, a maneira como as organizações e grupos anticomunistas se reúnem para combater o inimigo, estudando o planejamento e manipulações realizadas contra o perigo comunista e as formas como esses grupos constroem o imaginário ao redor de seu inimigo.

Desta forma, o primeiro capítulo deste trabalho foi dedicado às ações, através da análise da estruturação do IPÊS e seu conluio com o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) no complexo IPÊS/IBAD, buscando entender todas as ramificações e influências desse complexo dentro dos meios políticos, econômicos e sociais do Brasil, analisando seu surgimento, seus braços internos e externos no meio nacional e internacional para a construção de sua guerra contra as esquerdas, classificadas pelos membros do Instituto como comunistas.

O segundo capítulo foi utilizado para entender as representações, utilizando filmes de curta metragem selecionados da série de documentários *“O Brasil precisa de você”*. Inicialmente estabelecendo as bases para a pesquisa no meio audiovisual e a forma de se utilizar o gênero de documentários na análise historiográfica para depois realizar a devida inquirição dos filmes produzidos pelo Instituto, que almejavam a massificação das diretrizes do IPÊS, identificar as representações e associações que o Instituto empregava ao comunismo, em sua tentativa de união da sociedade brasileira contra a sombra do comunismo.

Dessa forma, o IPÊS contou com um extenso financiamento e planejamento na construção de uma estrutura voltada a proliferação de suas ideias em todas as classes sociais, adaptando sua mensagem para maximizar o convencimento do povo brasileiro, utilizando os

mais variados meios de comunicação como panfletos, livros, televisão, rádio e afins em sua campanha de propaganda política.

Dentro deste contexto em que os documentários do IPÊS se destacam como a perfeita representação do IPÊS, tendo sido reproduzidos desde os clubes de elite das classes altas, até as cidades do interior. O grande destaque dos filmes do IPÊS se dava na qualidade de suas produções, feito com equipamentos de alta qualidade ainda não presentes no Brasil no período e contando com participação de grandes figuras do cenário cinematográfico mundial, nas figuras de Jean Manzon como diretor dos filmes e Luiz Jatobá como narrador.

O estilo dos documentários produzidos pelo IPÊS era inspirado na tradição inglesa, que enfatizava a “narração em off” como uma voz autorizada, capaz de dar sentido às imagens exibidas em tela. Essa “voz de Deus” possuía um caráter didático, semelhante à uma aula expositiva, que ajudava a moldar o entendimento dos espectadores. O IPÊS utilizou esse estilo de documentário para promover suas ideias e difundir uma visão maniqueísta do comunismo, retratando os comunistas como personagens nefastos e os anticomunistas como defensores do bem.

A apresentação do inimigo do Brasil se dava através do estabelecimento de uma conexão entre os regimes instaurados na Itália, Alemanha, União Soviética, China e Cuba, destacando suas características opressivas, violentas e destrutivas. Utilizando-se de uma série de associações visuais e narrativas, os documentários buscavam equiparar o comunismo ao nazifascismo, misturando conceitos para retratar o regime comunista como a culminação do males causados pelos regimes fascista e nazista. Ao mesmo tempo, as películas estabeleciam a dicotomia entre comunismo e democracia, onde a liberdade do povo brasileiro não poderia ser salvaguardada sem a eliminação da ameaça comunista.

Em conjunto, o IPÊS apontava também para a omissão por parte do governo do presidente João Goulart, salientando que a má conduta de seu governo estava gerando o aumento da fome no país, assim como ao crescimento da inflação e da miséria brasileira, o que levava à agitação social e às crises sociais, enfraquecendo o país e criando as condições necessárias para que o comunismo pudesse se instituir no Brasil.

Como salvação para esses males, os filmes do IPÊS apresentavam a própria organização como o agente de mudança e salvação do Brasil. Ao propor soluções supostamente democráticas - o maior inimigo do comunismo - para os problemas do país, o Instituto se mostrava como o portador de uma “*revolução sem sangue*”⁹³ por meio de planos

⁹³ *O Brasil precisa de você*. Autor desconhecido. Produtora desconhecida. Narração: Cid Moreira. Brasil, p/b, não-ficção, 09m08s, 1962-1963.

como: o combate ao subdesenvolvimento, a estabilização da moeda brasileira, a redistribuição de renda na nação, a moralização da estrutura governamental, para levar o Brasil a um caminho de desenvolvimento e modernização.

Por fim, os documentários ressaltavam para a impossibilidade do sucesso desse desenvolvimento sem o apoio da população. Realizando chamados à ação ao longo de suas obras, o IPÊS entregava ao espectador a necessidade de sua participação, apelando ao senso de dever cívico, onde o mesmo seria o responsável por apoiar o Instituto e assim impedir que a liberdade da democracia brasileira fosse ameaçada pela demagogia de João Goulart e pelo fantasma do comunismo que assolava o Brasil.

Dessa forma, pudemos observar que a campanha política realizada pelo IPÊS desempenhou um grande papel no processo de desestabilização do governo João Goulart, estabelecendo na população brasileira uma consciência efetivamente defensiva em relação ao regime comunista, abrindo caminho para uma maior aceitação para a instituição da ditadura militar no Brasil em 1º de abril de 1964, como aponta Denise Assis no documentário “O Prólogo” (2013): “A ideia que se faz é que a classe média pediu. (Mas) a classe média não pediu, a classe média foi convencida de que havia uma ameaça ao seu apartamento, a moral da sua filha e ao terço que a mulher rezava a noite.”⁹⁴

⁹⁴ *O Prólogo*. MARINHO, Gabriel F. Totó Produções, Villa-Lobos Produções. Brasil, colorido, não-ficção, 94min, 2013.

Referências Bibliográficas

Livros, artigo e sítios:

ARAÚJO, Antonio Junio Pereira de. **Desestabilização do governo João Goulart: a atuação política e o discurso da produção cinematográfica do IPÊS (1961-1964)**, 2011.

ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

BETT, Ianko. **A (re) invenção do comunismo: discurso anticomunista católico nas grandes imprensas brasileira e argentina no contexto dos golpes militares de 1964 e 1966**, 2010.

BOTELHO, Marcelo De Azevedo. **Entre A Doutrina Da Igreja E O Anticomunismo. Os decretos moralistas de Jânio Quadros em 1961**, 2013.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Editora UNESP, 2017.

CADERNUTO FILHO, Reinaldo. **Discurso de Intervenção: o cinema de propaganda ideológica para CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. Dissertação de Mestrado: Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008.

CECATTO, Adriano; MAGALHÃES JUNIOR, Antonio Germano. **A iconografia e o ensino de história: potencialidades e possibilidades**, 2011.

CORRÊA, Marcos. **A propaganda política do golpe de 1964 através dos documentários do Ipês**, Fênix-Revista de História e Estudos Culturais 3.1, 2006.

CORRÊA, Marcos. **O Discurso Golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês (1962/1963)**. Dissertação de Mestrado: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, SP, 2005.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe**. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & audiovisual**. Autêntica, 2012.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. (in): PINSKY, Carla Bassanezi.(org). Fontes Históricas. 2.ed.- São Paulo.Editora Contexto, 2008.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006,

PASTORE, Bruna. **Complexo IPES/IBAD, 44 anos depois: Instituto Millenium?**. Revista Aurora, v. 5, n. 2, p. 57-80, 2012.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das imagens: Cinema e propaganda Política nos Governos de Hitler e Roosevelt (1933–1945)**. Londrina: ANPUH–XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (2005).

SZILÁGYI, Ágnes Judit. **A Revolução Húngara de 1956 e a argumentação anticomunista no discurso público no Brasil no tempo da formação da Política**. Estudos Ibero-Americanos. 42(1):127-141, 2016.

VILLELA, Lucas Braga Rangel. **Os 15 Ramos do IPÊS: uma análise da produção cinematográfica do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais**. In: I Seminário Internacional História do Tempo Presente-ISSN 2237 4078. 2014.

Filmografia IPÊS

O Brasil precisa de você. Autor desconhecido. Produtora desconhecida. Narração: Cid Moreira. Brasil, p/b, não-ficção, 09m08s, 1962-1963.

Depende de Mim. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 8m33s, 1962.

O que é o IPÊS?. Autor desconhecido (possivelmente Jean Manzon).Produtora desconhecida. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m37s, 1962-1963

Filmes de apoio

O dia que durou 21 anos. TAVARES, Camilo. Pequi Filmes. Brasil, colorido, não-ficção, 77min, 2012.

O Prólogo. MARINHO, Gabriel F. Totó Produções, Villa-Lobos Produções. Brasil, colorido, não-ficção, 94min, 2013.